نازك الملائكة



المجلس الأعلى للثقافة

الأعمال النثرية الكاملة ، الجزء الأول

- قضايا الشعر المعاصر
- سايكولوجية الشعر

نازك الملائكة

الأعمال النثرية الكاملة

(الجزء الأول)



٢٠٠٢

- قضايا الشعر المعاصر
- سايكولوچية الشعر

تقدمة

د. عبده بدوى

- ١ -

ليست هذه مقدمة بالمصطلح المعروف لكلمة مقدمة، فالنصوص النثرية للكتاب المؤكدين لا تحتاج إلى شيء من هذا، وإنما قد تحتاج إلى «إشارات قراءة» لتفتح الطريق أمام القارئ، ولتجعل الزمن فى خدمته، ناهيك عن المكان.

والملاحظ أن الشاعرة لم تشغل نفسها بالكتابة النثرية أساسًا قبل السفر إلى أمريكا، والانتفاع بالأساتذة: ريتشرديلاكمور، وآلن روانر، وآلن تيت، ودونالد ستاوفر، وديلمورشوارتز(١)، وجمع آخر فى جامعة برنسن فى نيوجرزى، فقد تضاعفت ثقافتها عشر مرات بسبب هذه الدراسة(٢)، زد على ذلك أن تجربة قرون عديدة فى الغرب اقتحمت اقتحاما عدة عقود فى أوائل القرن العشرين، ولقد كان العالم العربى مهيئا لهذا ابتداءً من الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وقد بلغ المد إلى أعلاه حين كان تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، فالعالم العربى أصبح مزرعة للغرب فى هذه الرقعة الزمنية، زد على ذلك فى آخر الأمر تأثيرا للشرق، وقد تم العصف بأشياء كثيرة، وبخاصة فى مجال الشعر، فقد كانت هناك دعوة إلى «الشعر المهموس»، وإلى محاولة ترجمة بعض المزامير من العهد القديم، بعيدا عن الطريقة الشطرية القديمة، وإلى تعدد البحور فى القصيدة الواحدة، وإلى تغير القافية من مقطع إلى مقطع، وظهور ما يسمى «الشعر المرسل» على يد جميل صدقى الزهاوى فى ديوانه «القلم المنظوم» الذى صدر عام ١٩٠٨، ثم كان دور عبدالرحمن شكرى، والبكرى فى هذا المجال.

ثم يجيء دور المسرح فى هذا المجال على يد محمد فريد أبوحديد، وعلى أحمد باكثير، وكل هذا مسبوق بحركة «البند»، ونحن لا ننسى دور أحمد زكى أبو شادى فيما سماه الشعر الحر، أو النظم الحر القائم على تعدد البحور، ولم يقبل الناس على هذا النوع من التجديد، حتى كان الإنجاز على يد نازك والسياب فيما سمى الشعر الحر عام ١٩٤٧ بنصين ناضجين، وفى عام ١٩٦٢ صدرت الطبعة الأولى من كتابها «قضايا الشعر المعاصر»(٣)، وفى هذا الكتاب وضعت الخطوط الأولى لنظريتها، وتوالت الطبعات حتى كانت الطبعة الرابعة عام ١٩٧٤، وفى هذه الفترة ظهر طوفان من الشعر الحر، ولقد لفت هذا انتباه الشاعرة، وكانت فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحر، أو على

الأقل للإضافة إليها وغربلتها وإبعاد التزمت عنها، خاصة وأن سمعها قد تطور، وأن التدرج وصل إلى مرحلة النضج، ثم التأكد من أن الخليل وضع قواعده في تؤدة، وخلال سنوات طويلة «ولا نستبعد أن يكون عدل فيه وغير، وحذف، وأضاف مرارا وتكرارا حتى اكتمل بالشكل الذى وصلنا»(٤).

وقد وقفت عند مسائل أربع تتعلق بالشعر الحر، وهى:

١- علاقة الشعر الحر بالتراث العربى
٢- بدايات حركة الشعر الحر
٣- البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها
٤- قضية التشكيلات المستعملة فى القصيدة الحرة

فرداً على الذين يقولون إن الشعر الحر وليد غير شرعى، أثبتت بالأدلة العروضية أن الشعر الجديد مستمد من الشعر الخليلى، وقائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية، وافية، ومجزوءة، ومشطورة، ومنهوكة، وضربت مثالاً على هذا بشعر لمحمود درويش(٥)، ثم إن الشعر الحر له جذور وردت فى نص منسوب إلى «ابن دريد» فى القرن الرابع الهجرى، وقد رواه الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن، ومع أن عبدالكريم الدجيلى(٦) نسبه إلى «البند» إلا أن نازك نسبته إلى دائرة «المجتلب» ففيها أشطر من الرمل ومن الهزج ومن الرجز، مع ملاحظة أن البند لا يتعامل إلا مع وزنين هما: الرمل والهزج، المهم أن هذا النص القديم حطم استقلال البيت العربى، وخرج على قانون تساوى الأشطر فى القصيدة الواحدة، ونَبَذَ القافية، وجاء بشعر مرسل، وهو شىء لا مثيل له فى الشعر العربى فى القرن الرابع الهجرى.

فأعظم إرهاص بالشعر الحر هو ما يعرف «بالبند» لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب الآتية:

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر
٢- لأن الأشطر غير متساوية الطول
٣- لأن القافية فيه غير موحدة(٧)

وفى الوقت نفسه تنفى عن نفسها، وعن بدر شاكر السياب التأثر «بالبند»، كما تنفى تأثرهما بما جاء فى شعر محمد فريد أبوحديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمود

حسن إسماعيل، وعرار، ولويس عوض، وبديع حقى، وقد وضعت شروطا أربعة لابد من تحققها ليكون هناك تأثير، ولم تنطبق هذه الشروط عليها، وعلى السياب، وقد رفض هذه الشروط د. هاشم باغى[8].

أما البحور الصافية التى يجىء منها الشعر الحر فهى: الكامل، والهزج، والرمل، والرَّجز، والمتدارك، والمتقارب، والوافر، والسريع، بعكس بحور: البسيط، والمديد، والخفيف، والمجتث، والمنسرح وسواها، ثم إن على الشاعر أن يوحد الأضرب، فى قصيدته، بأن يختار ضرباً واحدا يلتزمه فى القصيدة كلها، وقد لطفت هذا بعدد من الاستثناءات[9].

وفى العصر الحديث تعرضت فى «الخبب» إلى تحول (فعلن) إلى (فاعِلُ) «ولست أعرف من الشعراء من يرتكب هذا سواى «وأنا أقر بأننى وقعت فى هذا الخروج من غير تعمد، ومن ثم فإن (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتى الخببية وأنا غافلة[10]»، وقد نبهها إلى هذا الخروج الدكتور جميل الملائكة، وحين فكرت فى هذا اكتشفت أن أذُنها، على ما مرّ بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا، فليس هو خطأ وقعت فيه، وإنما هو تطوير سرت إليه فى غفلة «ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع فى بحر الخبب، لأن الأذن العربية تقبلها فيه والحق أن قليلا من التأمل فى التفعيلتين (فعلن وفاعل)، لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما، لأن طولهما واحد[10]»، فإقرار هذه الواقعة فى بحر الخبب يضيف سعة وليونة إلى هذا البحر الذى يضيق بفواصله الصغرى.

هذا الدفاع يمكن أن يُرد به على محمود مرعى[11]، الذى كتب مقالا بعنوان «تفعيلة نازك الجديدة عمرها سبعة قرون، وكان شوقى آخر من ارتكب هذا حين قال:

جارٍ، ويُرى ليس بجار لأِناة فيه، ووقار

فوزنه:

فعلن. فعلن فاعل فعلن فعلن. فعلن. فاعل. فعلن

ومثل هذا الوزن المضارع لمخلع البسيط.. ثم تكلمت عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر، كما تكلمت عن فن الشعر، وعن الصلة بين الشعر وبين الحياة، وكيف يكون النقد فى الشعر.

وفى عام ١٩٦٥ كان من عادة معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة أن يقترح على أساتذته المحاضرة فى «تجربتهم الشعرية»، ولكنها كرهت أن تحاضر الطلاب عن نفسها، فاختارت الشاعر «على محمود طه» الذى أعجبت به فى أوائل حياتها، ومع أنه صدر بعنوان «محاضرات فى شعر على محمود طه» إلا أنها آثرت أن تسميه فى الطبعة الثانية «الصومعة والشرفة الحمراء» فقد بدأ الشاعر حياته الشعرية باتجاهات روحية، ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة، ومشاعر صوفية، تأخذ بذهنه، حتى وهو فى خِضَم العاطفة المشتعلة، وهذا ما رمزت إليه بكلمة «الصومعة» بينما تعبر «الشرفة الحمراء» عن المرحلة التالية من حياته، حين اتجه إلى اللهو والعبث هاربا من روحانيته بمقدار ما استطاع[١٢]، وعلى كل فالعنوان كله منزوع من شعر الشاعر[١٣]، وفيه تعريف بمنهج من كتب عنه، وعلى الرغم من أن الدراسة الثانوية قد فاتته، وعوضها بمدرسة الفنون التطبيقية، إلا أنه اتصل بدراسة الأدب الفرنسى دراسة شخصية بتأثير من أحمد حسن الزيات، وتشجيع من جماعة المنصورة، وقد أصدر ديوانه «الملاح التائه» فى الثانية والثلاثين من عمره، وكان أن فتحت أمامه أبواب النشر، ثم كان سفره إلى أوروبا عام ١٩٣٨، وإصدار ديوانه الثانى «ليالى الملاح التائه» سنة ١٩٤٠، ثم «أرواح وأشباح» سنة ١٩٤٢، و«زهر وقمر» سنة ١٩٤٣، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو فى شعره بعد أن جاوز الأربعين، وفى سنة ١٩٤٤ يصدر مسرحية «أغنية الرياح الأربع»، وفى سنة ١٩٤٥ يصدر «الشوق العائد» وأخيراً يصدر ديوان «شرق وغرب»، ويكون الموت عام ١٩٤٩، وعمره لا يتعدى السابعة والأربعين، وفى ضوء هذا كتب عن الحب والوصف، فقد كان واله القلب، مفتون الروح، وهناك فرق بين الحب، وبين الوصف، وكل هذا مكلل بالحسية، والغنائية، والفنون اللفظية، وكما يقول د. شوقى ضيف: لن تجد فكرا عميقا، ولا فكرا غامضا كفكر الرمزيين، ففكره دائما مجلوٌ مكشوف، ولا يستر أى شىء وراءه، فهو شاعر لفظى، وليس صاحب نزعة فلسفية، ولا نزعة نفسية، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية أو موحية، وقد تعامل مع أسلوب الموشح الذى يرتكز على الرمل والهزج، على أنه لم ينس قصائد العبث العاطفى، والشعر الفكرى، بالإضافة إلى القصائد الإنسانية والقومية التى تتصف بالجهورية، والتعبير المباشر الصريح واستخدام الهيكل المسطح، وأخيراً فلم ينس قصائد المناسبات، على

أن أسلوبه المميز كان فى «التناغم الصوتى» بمعنى الإحساس بالحروف إحساسًا خاصا، بحيث تنسجم مع المعنى الذى يقصده، بالإضافة إلى ما يسميه عبدالغنى النابلسى «الإتيان بكلمات متزنات» كقوله:

بين كأسٍ يتشهى الكَرْمُ خمره   وجيب يتمنى الكأس ثغره

بالإضافة إلى الشفافية فى استخدام التكرار، والجناس، ورد العجز على الصدر.. الخ، وإذا كانت الموسيقى تتفوق على الصورة، فالصورة عنده تشرق وتتلألأ حين تكون حسية، وحين تكون اللفظة موحية، والرمز شفافا، والضوء واللون بارزا.

على أنها لم تنس بعض المآخذ على الشاعر، كالكلمات القاموسية، واستعمال المترادف، والنثرية، بالإضافة إلى الخطأ فى عروض من هذا البيت

لِم أقْبلتِ فى الظلام إلىَّ   ولماذا طرقْتِ بابى ليْلا

فقد جاء فيه بـ«فاعلات» دونما إشباع فى خاتمة الشطر الأول، مع أن الصحيح هو «فاعلاتى» لأن البيت من البحر الخفيف[١٤]، ومثل الخطأ فى وزن الطويل، والرمل، وقد يرتكب فى النادر الضرورة الشعرية المستكرهة، وقد ترد فى شعره أخطاء النحو واللغة والمعانى، مما يشير إلى نقص فى الثقافة اللغوية والنحوية، وهذه المآخذ- على كثرتها- لا تعد شيئا بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف، والشاعر العربى يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة[١٥].

وإذا كان الشاعر فى «الملاح التائه» مؤمنا بالله والنبوة، والقيم الروحية المتمثلة فى الدين، فإن الشاعر قد تخطى هذه المرحلة، وأصبح مفتونا بالوثنية الإغريقية التى فرضتها عليه ثقافته الغربية[١٦].

ولكن مما يذكر له أنه لم يمزج بين البحور إلا فى قصيدة واحدة[١٧]، وكتب من الأوزان المهملة كالمنسرح، ومخلع البسيط، والمقطوعات الثنائية كالموشح المسترسل، والموشح الوصفى الغنائى، كما أنها لم تنس القافية فى شعره.. المهم أنها لم تشد المفاهيم الغربية، فهمُّها فى المقام الأول كان الاستعانة بمفاهيم النظرية العربية، وأن تطبق أول ما تطبق العروض والقافية، وكل ما يتصل باللغة العربية نحواً وصرفا ودلالة... الخ.

- ٣ -

لما كانت التجزيئية ظاهرة اجتماعية تسيطر على الفكر والحياة العربية، كان من الطبيعي أن تظهر التناقضات والمشكلات في الحياة، فهناك مثلا تجزيئية واضحة في فكرة الحرية، لأن الناس يتوهمون أن للرجل الحرية كل الحرية بعكس المرأة، والواقع أن المجتمع الرجالي المحض لا يمكن أن يتمتع بالحرية الكاملة، بينما المرأة في الهامش على جواره، ثم إن المرأة تقول إنها تتمتع بالحرية الكاملة، ولكننا نلاحظ أنها مستعبدة لبيوت الأزياء، ومثل هذا نجده عند من يقول أقوالا كثيرة ولا يعمل شيئا، وفي الوقت نفسه نجد أخطاءً شائعة في تعريف الأدب القومي، لأن دعوة الالتزام قد استحالت إلى «إلزام»، ولهذا نجدها حين نحللها تتكشف عن خطأ جسيم في النظر إلى الصلة بين الفرد والمجتمع، ثم إن المجتمع العربي يتوهم أن لا علاقة بين اللغة والأخلاق، بينما المجتمع الذي يقول أكثر مما يفعل يعتاد الإسهاب والتطويل في الكلام، لأنه يشعر بكذب ألفاظه فيميل إلى تأكيدها بالإطالة، وأخيرا ففي البحث المعنون «الأدب والغزو الفكري» تتجلى التجزيئية في فصل الدين عن الحياة، فيكون الفرد العربي متدينا، وفي الوقت نفسه يكتب أدبا متحللا مبتذلا، دون أن يردعه دينه عن ذلك.

تلك مقالات كتبت في ظروف متفرقة ما بين عامي ١٩٥٣، ١٩٦٩، ثم جمعت في كتاب صدر في عام ١٩٧٤، ليعبر عن دائرة القلق التي تسيطر على الحياة، فالقلق أشبه بجرس خطر ترسله أعماقنا الصامتة، وترمي به إنذارنا «إننا نقلق، لأننا قد بدأنا نملك وعيًا بحياة أسمى من الحياة التي نحياها.. فالقلق ليس إلا رد فعل صحي نواجه به نقص حياتنا، إنه أشبه بالحمى التي يقابل بها الجسم السليم طلائع المرض المهاجم[١٨]»، فنحن نفترض أن حياتنا تتكون من مجموعة من المجموعات المتضاربة التي اجتمعت مصادفة في خليط، والنتيجة المباشرة لهذا الاتجاه التجزيئي هي ظاهرة «التضخم» التي نلمسها في كل حياتنا، بالإضافة إلى الفصل بين العاطفة والتفكير، وإلى أننا نتبنى مقولة الأخلاق من أجل الأخلاق، بدلا من مقولة الأخلاق من أجل الإنسان، فأخلاقنا سكونية سالبة تتخذ نقطة ارتكازها في المظهر لا في الفعل، ومن ثم كان الفصل القاطع بين الرجال الذين يملكون أفكارا بلا عواطف، والنساء اللواتي يملكن عواطف بلا أفكار، فلابد لنا من فلسفة شاملة تمس كل ما هو جوهري في

حياتنا العربية، وتقرر المبادئ والمثل الكاملة التى ترفع مجتمعنا إلى ذروة الكمال[١٩] بشرط تعديل مناهج التعليم، وإنشاء مؤسسة تشرف على، وإنشاء قانون جديد للطباعة والنشر، وتحديد مجال الإذاعات وخاصة المرئية منها، والترجمة، وإقامة جمعية موحدة للأدباء العرب لها فروع فى كل قطر[٢٠].

– ٤ –

يعتبر هذا الكتاب «سيكولوجية الشعر، ومقالات أخرى» الجزء الثانى من كتاب «قضايا الشعر المعاصر» فهو يكمل القضايا التى وردت فى هذا الكتاب، مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السيكولوچى من القافية، ومثل ارتباط الشعر بالمأثورات الشعبية «الفولكلور» ومثل الحالة النفسية التى تواكب ميلاد القصيدة عند الشاعر بالإضافة إلى نقد شاعرين قديما وحديثا نقدا تطبيقيا، فقد تعرضت ابتداءً للشاعر واللغة، فهناك رابطة بينهما، نفتقدها عند الناثر ولغته، ذلك لأن الشاعر أكثر انقيادا واستسلامًا إلى اللاوعى اللغوى، بسبب إحساسه المرهف المشحون، الذى يتصل بالأعماق الباطنة للغة.

ثم إن تعبير الشاعر موزون مقفى، والوزن يستثير فى الذهن تاريخا مطموراً للغة، لم يكن يخطر على باله من قبل، ثم إن اللغة لابد أن تصبح فطرة فى نفسه، بحيث يغترف منها دون الخروج على أسس اللغة وقواعدها، وبحيث تصبح نبعًا لا آلة، فالشاعر يزيح الستار عن العوالم الغافية، ويقودنا إلى الكنوز المطلسمة التى يكمن وراءها العقل الباطن، فالشاعرية حس لغوى عالٍ كثيف الأعماق، ومعنى هذا أننا لا نستعمل اللغة فى قصائدنا، وإنما هى التى تستعملنا، ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات، وله هيبة واستقلال، وهى محروسة بالقواعد التى تهبنا العمق التاريخى، وتربطنا بالزمن، ومن المقرر أن طلب الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل فرضا، فالقاعدة لا تتبدل لأنها ترتبط بصميم ذهن الأمة، ثم إنه لا فصل بين الفكر واللغة التى تعبر بها عنه، ولا تقديم للاستعمال على ما هو معجمى كما أكد ميخائيل نعيمة فى الغربال، حين قدم تحمم على استحم، مع ملاحظة أن الكلمة

المعجمية يجب ألا تستدعى الشرح، وأن الجملة الاعتراضية يجب ألا تطول، وأخيرا فلابد من مسحة الغموض، من غير إسراف فيه، ولابد من الرموز التى تكون كالبعد الرابع للكلمة.

أما القافية، فلا يوفيها إلا الرنين والموسيقى العالية، لهذا كرهوا ما يسمى «التضمين» ومع أنه ورد نص لامرئ القيس يهدر فيه القافية[٢١] ونص لأبى العلاء المعرى كأنه نثر لا وزن له، فإنها لا توافق على هذه الاستثناءات، لأن القافية ظلت مسيطرة حتى ظهر الموشح فى الأندلس، والبند فى القرن الحادى عشر الهجرى، ثم كان إهدارها منذ العقد الثانى من القرن العشرين، وظهور الشعر المرسل[٢٢]. والشعر المسرحى، والمنوع القوافى سواء جاء على نظام، أو على غير نظام، أو كان شائعا، كما فعل البياتى، «أما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم، ومثلى فى هذا بدر شاكر السياب[٢٣]»، وأخيرا نصل إلى ظاهرة الأشطر الطويلة، الذى تأتى فى آخره قافية كما يفعل نزار، أو كما يفعل الشباب فى التعامل مع ظاهرة «التدوير» التى تخلو من القافية أساساً، مع الملاحظة أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتى بأشطر مدورة، لأن التدوير قيد يغنينا الشعر الحر أن نقع فيه، فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أى حد يشاء، وهذا ينفى الحاجة إلى التدوير أصلا، خلافا لشعر الشطرين الخليلى الذى يقع فيه التدوير فى نهاية الشطر الأول، وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر، إنما هى ضرب لا عروض، والتدوير يقع فى العروض لا فى الضرب[٢٤].

المهم أن القافية تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله، مادام ليس ناظماً فقط، فهى مفتاح سحرى يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر، وهى التى تفتح الباب للنجوم وتنشرها فى سماء القصيدة، وفى الوقت نفسه تنشر على القصيدة وشاحا ضبابياً شفافاً، وتمرر عبر الكلمات تيارا كهربائيا آسرا، وتشيع فى الأسطر حسا جماليا مرهفا[٢٥]، فالتقفية مطلب سيكولوچى فنى ملح، وتدلل على هذا بعوامل عددها تسعة، فهى تحدد نهاية الشطر، وتربط بعض الأشطر ببعضها، وتساعد على ختام القصيدة، وهى وسيلة أمان واستقرار للقارئ، وتشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر، ووضوح الرؤية، وتعبر عن الأفكار الداخلية، وفى الوقت نفسه هى نغم يموسق الشطر، وتضيف لحنا وجوا إلى القصيدة، فهى تيار كهربائى يسرى فى القصيدة، ويرقرق فى ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا، صحيح أنها قيد

ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر، وأخيرا ففى شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة، فالقافية قتال ومقتالة... وهكذا لا تكون مجرد كلمات عابرة موحدة الروى، وإنما هى حياة كاملة، والعصب الحى فى الشطر، ولا ينبغى أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى.

وقد أحست أن الجيل الجديد يطلب منها توجيها ونصحا، فتوقفت عن الإجابة حتى نضجت تجربتها الخاصة، وبصَّرتها بطبيعة الظروف الاجتماعية التى تحف بالشعر، وكان أن صح عزمها على الكتابة لمن أدرك نفسه، ولماذا وهب الشاعرية، ولماذا أحس بالجمال فكان عليه أن يخلص له، وأن يكتشف القانون الأعظم فى حياته وحياة الإنسانية، فالجمال شىء محسوس يدركه البصر، والأخلاق جمال معنوى يدركه العقل، فرسالته لا تشبه رسالة الواعظ الذى يعتمد على الترغيب والترهيب، لأن رسالته أن يغنى، فالشاعر القومى هو الذى يعبر عن نفسه، فيجىء شعره معبراً عن قومه، وعن الإنسانية، لأنه فى أعماق النفس المتخلقة الصادقة تنمحى الحدود بين الفرد والمجتمع، ويصبح الواحد كلاً، والكل واحدا.

وهكذا فالشعر معاناة روحية موصولة، يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس، نابض القلب مع الطبيعة والحياة، بكل ما فيها من عمق ومعنى، ومثل هذه المعاناة لا تعيش فى الضجيج، لأنه لابد من الصمت والعزلة والفرا غ، لكى ينبثق العطر، وينضج الورد، ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام، وسكون العزلة، لا يستطيع أن يسمع صوت الله فى نفسه، ومن ثم لا يستطيع أن يبدع الشعر العظيم، ثم إنه لابد أن يضع لنفسه مقياسا شعريا عاليا بحيث يقتضى الوصول إليه دأبًا وسهراً قد يستمر العمر كله، ومن الطبيعى أن المقياس العالى سيحميه من الغرور، ومن الرد على كل ناقد يقول كلمة حق فى شعره، ومن الزهد فى نشر شعره الأول، وإغراء المطبعة.

ثم لابد من دراسة البحور، وتجربة النظم- لمجرد التمرين- على مختلف البحور وتشكيلاتها، فلا يستطيع إبدا ع الأساليب الجديدة فى الوزن إلا من درس العروض دراسة جدية، فإذا جئت للشعر الحر، فعليك أن تجمع بين التجديد المعاصر، وروح الوزن العربى، فهو لا يقضى على أسلوب الشطرين، وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائما لموضوعات عصرية، هو ليس أسهل من شعر الشطرين، لأنه فى الحقيقة أصعب، لأن عليك أن تنوع أطوال الأشطر، بزيادة عدد التفعيلات، وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفاتا واعيا إلى الضروب الحرة، فلاتشوس

موسيقاها بتفعيلة ناشزة، وفى الوقت نفسه لابد من التعبير بلغة العصر، وتطويع اللغة وقواعدها، فالشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال[٢٦]، ثم لابد من القراءتين فى الشعر العربى ليربطك بكيانك الروحى، وبالشعر الأجنبى ليفتح لك نوافذ سحرية من المعانى، والمذاهب، والأساليب، ولابد من رفض الشعر الذى يتدنى إلى مستوى الغريزة الجنسية، وإلى وصف القبيح والمنفر والمقيت والمتشائم والغامض، صحيح أن النفس الإنسانية عميقة الأغوار، ولكن على الشاعر أن ينير هذه الأغوار، ويعرض جوانبها عرضا له معنى، فأكمل الشعر وأروعه هو الذى يعطينا رؤية كاملة للوجود، فلا يكفى أن تكون قصائد الشاعر جميلة فيها الصور والموسيقى والإيحاء والرمز، لأنه يجب فوق ذلك أن يرفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن يرتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى، وأبرزها إدراك الله الذى ينبض وراء كل ذرة فى الخليقة، أما قواعد النقد العربى فينبغى أن تنبع من البيئة العربية، ومن طبيعة الشعر العربى، وهكذا نراها فى خط صاعد، فمع وقوفها مع أشجانها، نراها تقف مع الحس القومى، ثم تتخطاه إلى الوعى الإنسانى، مع لمسة صوفية فى آخر الأمر، واعتماد على الذاكرة العظمى للإنسان، وعلى الأغوار، وفى موضوع «العروض العربى»، أكدت على أنه موضوع غامض وصعب «لا يجرؤ أحد أن يقترب منه، ويخوض بحوره»، وحين جاءت حركة الشعر الحر حملت معها أكبر مقدار من الأخطاء العروضية، ولعل السبب فى هذا أن أدباءنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً، ولأنه صعب ثانيًا، فأصعب ما فى علم العروض هو التغييرات التى تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل: القطف، والترفيل، والقبض، والمشف، والتزييل، فمع أن أكثرها ليس موجودا فى الشعر، إلا أن الخليل بن أحمد هو الذى أوجدها، فقد وضع الشعر فى مجموعات- أى دوائر- وجعلها خمسا:

١- دائرة المختلف، وتشمل خمسة أبحر منها اثنان مهملان، والباقى: الطويل، والمديد، والبسيط.

٢- دائرة المؤتلف، وفيها بحران مستعملان: هما الوافر والكامل، والثالث مهمل لم يستعمله القدماء، واستعمل فى العصر الحديث.

٣- دائرة المجتلب، وفيها ثلاثة مستعملة وهى: الهزج، والرجز، والرمل.

٤- دائرة المشتبه، وفيها ستة بحور مستعملة هى: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، وثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥- دائرة المتفق، وضعت للمتقارب، واشتق منه الأخفش المتدارك[٢٧]، وعلى كل فالدوائر خلو من الفائدة، وفيها تعسف، مثل الوافر الذى لا يتفق مع دائرة المؤتلف، ولهذا جعله ذا أصل غير متداول، ولم يستعمله أحد، ومن هذا الأصل الخيالى يمكن اشتقاق البحر الكامل، ولكى يبرر هذا ابتدع مصطلح القطف بمعنى حذف السبب الخفيف من آخر مفاعلن، وتسكين ما قبله، فتصبح التفعيلة (مفاعلْ) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف فى غير قليل من دوائره[٢٨]، فالعرب قبل الخليل لم يسمعوا بالبحور المهملة التى اقتضاها وجود الدوائر مثل بحر المتئد فى دائرة المشتبه، والذى تفعيلاته

فاعلاتن. فاعلاتن. مستفعلن   فاعلاتن. فاعلاتن. مستفعلن

ومثل المنسرح وتفعيلاته

مفاعيلن. مفاعيلن. فاعلاتن   مفاعيلن. مفاعيلن. فاعلاتن

وأين الموسيقى فى هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء[٢٩] اللهم إلا إذا استثنينا النظامين، فهى وأمثالها لا تخدم العروض، والعروض يضبط دونهما، فعلينا استعمال البحور على أساس الوزن العربى القائم المستعمل فى كل العصور، دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلا غير مألوف، فذلك ما لا نفع له[٣٠].

وأخيراً قدمت لنا الجانب العروضى من مسرحية «مصرع كليوباترا» لشوقى، لأن الجانب العروضى افتقد فى نقد هذا العمل، وكان أن استهان عدد من الكتاب بهذا الجانب، ففى المسرحية الزحاف، واختلاف العروض عن الضرب، والالتباس فى عروض المتقارب، ناهيك عن الخطأ فى القافية.

فإذا جئنا للنقد التطبيقى، نراها تتعرض لقضية الحب والموت فى شعر ابن الفارض، فلم يهمل النقد شاعرا موهوبا مثله، ينبع العمق فيه من البساطة ويمشى معها، ففيه الرمز والإيحاء والتعمق والكثافة والتركيز، ولسوف نلاحظ أن معانى أبياته تتغير، وتكتسب ألوانا وأعماقا كلما تأملناها، فكان لها معانى غير محدودة[٣١] كقوله:

سقتنى حميا الحب راحة مقلتى   وكأسى محيا من على الحسن جلَّت

والفكرة التى نخرج بها من هذه الأبيات أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما صُرعت هذه الأسود، فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله، فموت الشاعر فى حب معبوده هو الحياة الحقة، وملخص فلسفته أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شيء، والمقصود بالموت هو «الفناء فى الله»

فلم تهونى ما لم تكن فىَّ فانيا

ومن معانى الفناء نسيان الذات، بحيث يصبح العاشق كالميت، فالحب أوله سقم، وآخره قتل، وهذا كله يجعل الحب مرتبطا بالموت فى شعر هذا الشاعر، وهو ارتباط لا مثيل له بين الشعراء من غير الصوفية.

ثم تتعرض لنص للشاعر إيليا أبى ماضى، فقد كان يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وإذا كان شوقى هو خالق الغنائية المبدعة فى شعرنا المعاصر، فإن إيليا بحق هو خالق الاتجاه الحديث كله، ولعل فى هذا بعض المبالغة.

- ٥ -

وأخيراً قدمت الشاعرة نازك الملائكة «الشمس التى وراء القمة» عام ١٩٩٧، وفى هذا المؤلَّف تعرضت الشاعرة أول ما تعرضت للعلاقة بين القصة القصيرة، وبين قصيدة الشعر، فابتداء هناك صلة فى الجذر اللغوى من ناحية المخارج الصوتية: وهى القاف، والصاد، والتاء المربوطة، ثم إن كلا منها يعبر عن الذات، ويحتال على ذلك بالخيال وبالأسلوب، ولكن بمرور الوقت أصبح لكل واحد منهما خصائص فارقة، فإذا كانت الحبكة الفنية من شروط القصة، فالوزن والقافية صارا من شروط القصيدة، ومن خلال خصوصية الشاعرة نازك الملائكة، نراها تقدم شكلا ريانا أقرب إلى السيرة الذاتية، فرغم اختفاء ضمير المتكلم وهو - الياء وأنا- ووجود ضمير الغائب، فإن اهتمامات الشاعرة، وطموحاتها، وأهدافها، لا تغيب عن ذهن الشاعرة، وإن كانت الغربة والاغتراب ليستا بعيدتين عن كل هذا، المهم أننا سنتعرف على عالم الشاعرة، وعلى عالم العراق فى الثلاثينيات، وعلى ترابط الكائنات فى إحكام، وعلى عالم النبوءة كتعرضها لقضية المياه من وقت مبكر، وعلى اليقين حين تعرضت للشك...الخ.

وعلى كل فهناك رؤيا خاصة كترابط الكائنات، وعناية بعضها ببعض، والإيمان بمقولة «الألم عميق ولكن الفرح أعمق وأعمق»، وفى الوقت نفسه نعرف أنها تدين نظرية «دارون» الذى يرى أن كل ما فى الكون قائم على الصراع من غير تعاون، ونظرية «ماركس» الذى يرى أن علاقات الأفراد بعضها ببعض، وبالكائنات الحية الأخرى، تقوم أساساً على الاستغلال المادى البشع.. المهم أنها تعتمد على الحب بين الإنسان وما حوله، بالإضافة إلى الشعور بالاغتراب، وهذان ملمحان يشكلان الحياة العربية.

وأخيرا فمع أنها مدت أكثر من غصن فى شجرتها المباركة على أوجاع الإنسان، وأوجاع الأمة وأوجاعها الخاصة، إلا أن إيمانها القوى والرائع كان بالشعر وقضاياه داخل الإنسان، وداخل الكلمة.

الهوامش

(١) أساتذة لهم مؤلفات معروفة فى النقد الأدبى، وعرفوا بأبحاثهم فى مجلات الجامعات الأمريكية.

(٢) لمحات من سيرة حياتى (مخطوطة).

(٣) بإهداء إلى جمال عبدالناصر، تقديرا لإيمانه بالأمة العربية، وجهاده المخلص فى سبيلها.

(٤) قضايا الشعر المعاصر ص٦ ط٤.

(٥) نفسه ص٦.

(٦) البند فى الأدب العربى: تاريخه ونصوصه.

(٧) قضايا الشعر العربى ص١٢ ط٤.

(٨) نازك الملائكة.. كتاب تذكارى إعداد د. عبدالله أحمد المهنا ص١٧.

(٩) قضايا الشعر العربى المعاصر ص٣ ط٤.

(١٠) نفسه١٢٨.

(١١) نفسه ١٢٩/١٣٠.

(١٢) أخبار الأدب فى ٦٧/٦/١٩٩٩ ص٢٨.

(١٣) الصومعة والشرفة الحمراء ص٦ ط دار العلم للملايين.

(١٤) يا كعبة لخيالاتى وصومعة.. رتلت فى ظلها للحسن آياتى.

(١٥) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص٦٤ دار المعارف.

(١٦) الصومعة والشرفة الحمراء ٢١٢ ط٢ دار العلم للملايين.

(١٧) نفسه ٢١٢-٢١٤.

(١٨) نفسه ٢٢١.

(١٩) نفسه ٣٦٨.

(٢٠) الصومعة ١٩.

(٢١) التجزيئية فى المجتمع العربى ص١١ ط دار العلم للملايين.

(٢٢) نفسه ١٤٣.

(٢٣) نفسه ١٤٤، ١٤٥.

(٢٤) قضايا الشعر المعاصر، ص٨ وما بعدها ط٤.

(٢٥) بدأ هذا الزهاوى، ثم تراجع عنه فى مطولتـه الملحـدة «ثورة الجـحيم» التى تزيد أبيـاتها على أربعمائة، وموحدة القافية على روى الراء.

(٢٦) سيكولوجية الشعر ٥٣.

(٢٧) نفسه ٥٧.

(٢٨) نفسة ٦٣.

(٢٩) نفسه ١١٥.

(٣٠) أثبت عبدالحميد الراضى فى شرح تحفة الخليل، أن الخليل تنبه للمتدارك لأن له قصيدتين فى هذا البحر، ولأن طبيعة الدوائر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب ص٩٦٨.

(٣١) سيكولوجية الشعر ١٧٠.

(٣٢) نفسه ١٧١.

(٣٣) نفسه ١٧٣.

(٣٤) نفسه ١٩٢.

قضايا الشعر المعاصر

مقدمة بقلم المؤلفة

في عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا في طبعته الأولى، وكنت قد أوردت فيه كل ما استطعت الوصول إليه من قواعد الشعر الحر ومسائله، ولذلك لم أحتج إلى كتابة مقدمة له. أما الآن وأنا أصدر الطبعة الرابعة منه، فإن اثنتي عشرة سنة قد مرت على الشعر الحر بعد وضعي لقواعده ودراستي لمسائله، وهذه السنوات قد جاءت بنقد كثير للكتاب. وقد أثار النقاد تساؤلات متعددة حول بعض آرائي فيه، بحيث أجدني مضطرة إلى أن أكتب، لهذه الطبعة، مقدمة أشخص فيها موقفي من الشعر الحر تشخيصاً جديداً.

ذلك أن المد العظيم من القصائد الحرة الذي غمر العالم العربي، قد استثار عندي آراء جديدة، وأعطاني فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحر، أو، على الأقل، للإضافة إليها، وغربلتها. ثم إن طائفة من القواعد التي وضعتها أصبحت تبدو لي على شيء من التزمت؛ لأن سمعي نفسه قد تطور. وليس هذا غريباً، وإنما هو مألوف في تاريخ التقنين للحركات الشعرية والبلاغية الجديدة، فما كان من الممكن أن ينضج عروض الشعر الحر دفعة واحدة من دون تدرج، خاصة وأن هذا الشعر كان في سنة ١٩٦٢ لم يزل ينمو، والعروض يجب أن يكون استقراء لما ينظمه الشعراء من ناحية، واعتماداً على قوانين العروض من ناحية أخرى.

وقد يقال: كيف استطاع الخليل إذن أن يضع عروض الشعر العربي دفعة واحدة؟ فأقول إن العروض الخليلي قد وصلنا كاملاً دون أن تتاح لنا فرصة نعرف فيها تفاصيل الأسلوب والخطوات التي استعملها الخليل في وضعه، ولا الزمن الذي استغرقه ذلك. وأغلب ظني أن الخليل وضعه في بطء وتؤدة خلال سنوات كثيرة، ولا أستبعد أن يكون عدل فيه وغير وحذف وأضاف مراراً وتكراراً حتى اكتمل بالشكل الذي وصلنا.

أقول كل هذا، مع أن أغلب القواعد التي وضعتها عام ١٩٦٢ ما زالت جارية والشعراء يستعملونها في قصائدهم، وكل ما أحتاج الآن أن أضع الهوامش على ذلك القانون الأول، وأستثني منه بعض الحالات معتمدة في ذلك على ثلاثة منابع: معرفتي للعروض العربي، واطلاعي المستمر على قصائد زملائي الشعراء، واعتمادي على

سمعى الشعرى. ولسوف أتناول فى هذه المقدمة قضايا أخرى إلى جانب قضية الوزن، ولكن مجمل المسائل أربع كلها يتعلق بالشعر الحر وهذه هى:

١- علاقة الشعر الحر بالتراث العربى.

٢- بدايات حركة الشعر الحر.

٣- البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها.

٤- قضية التشكيلات المستعملة فى القصيدة الحرة.

١ - الشعر الحر والتراث العربى.

ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون فى طريق الشعر الحر صخورهم التى يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود. مع أنها لاتزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادى، ثم ترقد هناك دون أن تؤثر فى مجرى نهر الشعر الحر الجارف الذى ينطلق يروى السهول الفسيحة، وينتج أزهاراً وفاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعى فلا علاقة له بالشعر العربى. وأنا قد أثبتُّ بالأدلة العروضية فى هذا الكتاب أن ذلك الرأى باطل؛ فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة. يقول الشاعر الفلسطينى محمود درويش مثلاً من (المتقارب):

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل

وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا الوداع

ومع أن هذا شعر حر طبيعى إلا أن من الممكن اعتباره شعر شطرين بمجرد تغيير شكل كتابته كما يلى:

وفـوق سطـــح الزوابـع كل		كــلام جمـــيل وكــل لقـاء

وما بيـــننا غـــير هـذا اللقـاء		وما بيـنتنا غـير هذا الـــوداع

وقد أسقطت كلمة واحدة هى «ودا ع»، وهذا يجب أن يقنع اعتراضات المتزمتين. فإن الشـعر الحر يمكن أن يعد شـعر شـطرين اعتيـاديًا ما عدا أنه أوسـع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقًا. وليس معنى كلامنا هذا أننا نتخلى عن الشطرين ونرفضـهما. فإن لهما مزايا وعيوبًا كما أن للشعر الحر مزايا وعيوبًا. وأنا حريصة عليـهما معًا، محبة لهما كليهما، وكل ما أدعو إليه أن نقيم أسلوب الشعر الحر توأمًا جميلاً لأسلوب الشطرين؛ فكلاهما طفل يلثغ بالأغانى الحلوة وليس لشاعر أن يرفض أيًا منهما.

والواقع أن الشـــعـر الحـر قـد ورد فى تاريخنا الأدبى. وقـد كـشف الأدباء المعاصرون، ومن أوائلهم عبدالكريم الدجيلى فى كتابه المهم (البند فى الأدب العربى، تاريخه ونصوصه)، كشفوا أن قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة إلى الشاعر ابن دريد فى القرن الرابع الهجرى وهذا نصها، وقد رواه الباقلانى فى كتابه (إعجاز القرآن)، وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادى، ولكنى أوثر أن أدرجه إدراج الشعر الحر؛ ليبدو نسق أشطره المتفاوتة الأطوال والأوزان:

ربّ أخٍ كنت به مغتبطًا		(من الرجز)

أشدّ كفّى بعرى صحبته

تمسكًا منّى بالودّ ولا

أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا

ما حلَّ روحى جسدى

فانقلب العهد به

فعدت أن أصلح ما أفسده

فاستصعب أن يأتى طوعًا فتأنّيتُ أرجّيه		(من الهزج)

فلما لج فى الغىّ إباءً		(هزج ضربه فعولن)

ومضى منهمكًا غسّلت إذ ذاك يدى منه		(رمل)

ولم آسَ على ما فات منه

وإذا لجّ بى الأمر الذى تطلبه فعد عنه

وتأتى غيره ولا تلجّ فيه فتلقى عنتًا و (مكسور)

جانب الغيّ وأهل الفند واصبرْ (من الرمل)

على نائبة فاجأك الدهر بها

والصبر أحرى بذوى اللبّ وأربى بهمو (من الهزج)

وقلّ من صابر ما فاجأه الدهر به (من الرجز)

إلا سيلقى فرجًا فى يومه أو غده..

هذا والأستاذ الدجيلى لم يعد هذه القصيدة شعرًا حرًا وإنما التمس فيها شكل البند الذى رآه فيها بعض الأدباء ثم قال الدجيلى: «إن هذه نبذة مفككة الأجزاء. فتصيد البند من هذا الكلام تكلّف وتمحل؛ لأن البند كما قلنا سابقًا هو فى الأغلب من بحر الهزج وهذه خارجة عن هذا البحر». والواقع الذى لم يلتفت إليه الباحث الفاضل أن أشطر ابن دريد تجمع بين بحور دائرة المجتلب جميعها؛ ففيها أشطر من الرمل وأخرى من الهزج وثالثة من الرجز. والبند كما أثبتنا فى هذا الكتاب يستعمل وزنين اثنين هما: الرمل والهزج، فيتداخل هذان البحران وفق قاعدة دقيقة مذهلة.

وقد استنكر الباقلانى نسبة هذه الأشطر إلى ابن دريد، ولعلى أؤيده فى هذا؛ لأن ابن دريد شاعر متمكن من اللغة، جميل الأسلوب، حلو الصور، فلا يمكن أن يسقط فى مثل هذا التوتر و«الميكانيكية» الواردة فى الأشطر الحرة المنسوبة إليه. غير أن الركاكة اللغوية فيها لاينبغى أن تؤثر فينا نحن الباحثين المعاصرين؛ لأننا إنما نهتم هنا بوجود الشعر الحر. ولسوف نلاحظ أن هذا «الكلام» الموزون تبرز فيه ثلاث ظواهر تجعله يشبه الشعر الحر:

١- أن الشاعر - سواء أكان ابن دريد أم سواه- قد حطم استقلال البيت العربى، متعمدًا استعمال ما كان يعد عيبًا فى الشعر وهو (التضمين) أى جعل البيت مفضيًا بمعناه وإعرابه إلى البيت الذى يليه. وهذا أول خروج نعرفه على ما كان مقبولاً فى الشعر. ولست أعنى أن التضمين لم يرد عن العرب، فقد ورد فى حالات

نادرة وعابوه، وإنما أريد أن الشاعر -فى أشطر ابن دريد- قد تحدى العرف الشعرى وهو عامد يعى ما يفعل، فالأشطر المذكورة ثورة على قواعد الشعر المقبولة فى ذلك الزمان.

٢- أن الشاعر قد خرج على قانون تساوى الأشطر فى القصيدة الواحدة، فجمع بين شطر ذى ثلاث تفعيلات، وشطر ذى خمس، وشطر ذى اثنتين وهكذا. وهو أمر لم يصنعه العرب قبله وهذه أول مرة يخرج فيها شاعر قديم على طول الشطر. ويبدو أن هذا أحد أسباب استنكار الباقلانى للأشطر ورفضه نسبتها إلى ابن دريد، قال: «من سبيل الموزون أن تتساوى أجزاؤه فى الطول والقصر والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً». ولابد لى أن اعترض هنا على قوله إن الموزون تتساوى فيه السواكن والحركات شرطاً، فإن ذلك حكم فاسد بدليل ورود الزحاف فى بعض الشعر دون بعض، وهو أمر يجعل الحركات والسواكن مختلفة من شطر إلى شطر مع تساوى الأشطر وقيام الوزن قياماً كاملاً. فالباقلانى قد وقع فى وهم، ولعله ضعيف المعرفة بالشعر، ولذلك انتقص معلقة امرئ القيس أشد انتقاص ممكن، وجردها من الجمال والروعة اللتين نحبهما فيها جميعاً.

٣- أن الشاعر نبذ القافية نبذاً تاماً وجاء بشعر مرسل، وهو شىء لامثيل له فى الشعر العربى السابق لتلك الأبيات المنظومة فى القرن الرابع الهجرى.

وقد يقال إن أشطر ابن دريد لايعتد بها؛ لأنها مضت ولم تخلف أثراً فلم يقتد بها شاعر. غير أن من الممكن أن نقول أيضاً إن المقطوعة تدل على شىء واحد هو أن العصر لم يكن مهيئاً بعد لهذا التجديد الباهر، فذهب جفاء ولم يمكث فى الأرض.

كذلك قد يقال إن أشطر ابن دريد صماء، مجدبة، لا طراوة فيها ولا موسيقية ولا جمال، وهذا صحيح ونحن نوافق عليه، ولكن ذلك لا ينفى أنها تدعو إلى شىء جديد بديع لم يقبله العصر إذ ذاك. أما تنقل الشاعر من وزن إلى وزن فهو يدل على وعى مبكر عند الشاعر إلى أن من الممكن الجمع بين بحور الدائرة الواحدة من دوائر الخليل بن أحمد بالاتكاء إلى ضرب معين يختم به البحر الواحد ويمهد إلى الانتقال للبحر التالى. وهذا عين ما اكتشفه شعراء البند فى العصور المتأخرة.

كذلك نقل عبدالكريم الدجيلى من كتاب (وفيات الأعيان) أشطراً منسوبة إلى أبى العلاء المعرى تجرى هكذا:

أصلحك الله وأبقاك

لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم

إلى منزلنا الخالى

لكى نحدث عهداً بك يا خير الأخلاء

فما مثلك من غيّر عهداً أو غفل

إن هذه الأشطر شعر حر من الرجز ثم من الهزج، وهى مثل أشطر ابن دريد غير كاملة، وقد وقف الشاعر عند منتصف تفعيلة الهزج. وإذا ما وزعنا الأشطر توزيعاً أقرب إلى توزيع شعرنا القديم لاحت الأشطر متساوية الطول من مجزوء الرجز كما يلى:

أصلحك اللــه وأبقـاك لقــد كان مـن الـ

ـواجــب أن تأتيــنا اليـوم إلـــى مـنزلنا الـ

ـخالى لكى نحدث عهداً بك يا خير الأخل

لاء فمـا مثــلك من غــير عهــداً أو غفـل

ولكن الذى يبدو لى أن أبا العلاء لم يقصدها على هذا الوجه؛ لأنه ليس من الذوق الأدبى أن يجعل أل التعريف روياً يقف عنده، ثم يقصم كلمة «الأخلاء» ليقف منها على مقطع «الأخل». اللهم إلا إذا كان شاعرنا الموهوب أبو العلاء يمزح ويضحك لسبب فى حياته الواقعية التى نجهل تفاصيلها، فهو لا يقصد إلا الخروج على القياس العربى وعلى المنطق والذوق.

ولكن أعظم إرهاص بالشعر الحر هو ما يعرف بالبند، لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر.

٢- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

٣- لأن القافية فيه غير موحدة وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد.

وعندما نعلم أن أقدم البنود التى عثر عليها الباحث عبدالكريم الدجيلى ينتمى إلى القرن الحادى عشر، نعلم أن حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن. والأمر الوحيد المانع من هذا أن البند شعر ذو رنين لا وزن واحد، وهذان الوزنان يتداخلان على شكل غريب كل الغرابة فيه لمسة ذكاء. ولكم أتمنى لو أننا استطعنا أن نعرف من كان أول شاعر اكتشف طريقة مزج الوزنين: الرمل والهزج، بحيث يفضى أحدهما إلى الآخر باستعمال ضرب معين.

وفى هذا الكتاب فصل كامل درست فيه وزن البند. وأضيف الآن إلى ما قلت أن البنود التى وردت من الهزج وحده كانت -فى نظرى- أخطاء وقع فيها شعراء ضعاف السمع لم ينتبهوا إلى روعة النغم فى البند، وذلك التداخل العجيب بين وزنين على أساس الدائرة التى ينتميان إليها. والواقع أن طائفة من الشعراء نظموا البند، دونما شاعرية ولا موهبة فكانوا يجيئون خلاله بأشطر أو حتى أبيات متساوية الطول، وهذا ينم عن قصورهم السمعى وعدم قدرتهم على تقدير الخاصية الأصيلة فى البند وهى أنه شعر يخرج على الطول الموحد الثابت للشعر العربى. ثم إن المتزمتين من الشعراء - وهم إذ ذاك الأكثرية- قد رفضوا أن يعدوا البند شعراً؛ وإنما اعتبروه نوعاً من السجع أو لوناً من النثر المبتذل وتعالوا عن أن يستعملوه. وهؤلاء لايستطيعون أن يجيبوا: لماذا إذن يمكن تقطيع البند تقطيعاً كاملاً على الرمل والهزج بتشكيلاتهما الموجودة فى كتب العروض؟ وهل الموزون على هذين البحرين سجع أو نثر؟

والسؤال المهم الذى يرد هنا هو هذا: هل أخذت أنا -أو أخذ بدر السياب يرحمه الله- أسلوب الشعر الحر من البند؟ الجواب أننى نظمت الشعر الحر أول مرة عام ١٩٤٧، وكنت أعرف (البند) اسماً فقط؛ لأننى لم أقرأ بنداً قبل سنة ١٩٥٣. وهذا معقول ومبرر؛ لأن البند لم يرد فى كتب الأدب التى درسناها ولا أشار إليه أى كتاب قرأته. لا بل إن الأدباء خارج العراق أغلبهم لم يسمع بالبند اللهم إلا بعد صدور كتابى هذا سنة ١٩٦٢، [ولا أقول بعد صدور كتاب الدجيلى سنة ١٩٥٩، فإن هذا الكتاب الشديد الأهمية لايكاد يكون وزع خارج العراق مطلقاً، مع أنه يستحق أن يطبع طبعات كثيرة ويتلاقفه آلاف من المعنيين بالشعر الحر على الأقل].

أما بدر السياب فالمعروف أنه خريج قسم اللغة الإنكليزية ومن المستبعد، عندى، أن يكون قد أتيح له عام ١٩٤٦ أن يسمع بالبند؛ لأننى أنا نفسى، على قوة معرفتى بالتراث العربى، لم أتعرف إليه قبل سنة ١٩٥٣ بعد نظمى لأول قصيدة حرة بست

سنوات. وعلى هذا لا يكون الشعر الحر حفيداً للبند وإن كان بينهما هذا الشبه الكبير. ويزيد هذا تأكيداً أن الكتاب الوحيد المطبوع عن البند هو كتاب الأستاذ عبدالكريم الدجيلى الصادر ببغداد سنة ١٩٥٩ بعد ظهور الشعر الحر باثنتى عشرة سنة كاملة.

٢- بدايات الشعر الحر:

عام ١٩٦٢ صدر كتابى هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربى. ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدرى أن هناك شعراً حراً قد نظم فى العالم العربى قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمى لقصيدة (الكوليرا). ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت فى المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين؛ لأننى لم أقرأ بعد تلك القصائد فى مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترد فى هذا المجال منها: اسم على أحمد باكثير، ومحمد فريد أبى حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض، وسواهم. ثم عثرت أنا نفسى على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتى وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقى وهذا مقطع منها:

أىّ نسمه

حلوة الخفق عليله

تمسح الأوراق فى لين ورحمه

تهرق الرعشة فى طيات نغمه

وأنا فى الغاب أبكى

أملاً ضاع وحلمًا ومواعيد ظليله

والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيله

فامحى النور وهام الظل يحكى

بعض وسواسى وأوهامى البخيله

ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد فى كتابه «النقد الأدبى الحديث فى العراق» قصيدة من الشعر الحر عنوانها «بعد موتى» نشرتها جريدة العراق ببغداد

سنة ١٩٢١ تحت عنوان «النظم الطليق»؛ وفى تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه؛ وإنما وقع (ب.ن.) وهذا نص اقتبسه الباحث من تلك القصيدة:

اتركوه، لجناحيه حفيف مطرب

لغرامى

وهو دائى ودوائى

وهو إكسير شقائى

وله قلب يجافى الصب غنجًا لا لكى

يملأ الإحساس آلامًا وكىّ

فاتركوه، إن عيشى لشبابى معطب

وحياتى

بعد موتى

والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت فى العراق سنة ١٩٢١؟ أو أنها بدأت فى مصر سنة ١٩٣٢؟ والواقع أننا لا نستطيع، فالذى يبدو لى أن هناك أربعة شروط ينبغى أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلى:

١- أن يكون ناظم القصيدة واعيًا إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبًا وزنيًا جديدًا سيكون مثيرًا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

٢- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون فى جرأة وثقة، شارحًا الأساس العروضى لما يدعو إليه.

٣- أن تستثير دعوته صدى بعيدًا لدى النقاد والقراء، فيضجون فورًا - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار- ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة يبدأوا فورًا باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيًا من هذه الشروط، فإنها مرت ورودًا صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد. فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادى الشعراء إلى استعماله. يضاف إلى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أى وجه من الوجوه. ولذلك لم يستمروا فى استعماله، وإنما تركوه وشيكًا بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا إلى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شيء...

وعلى هذا، فإن القصائد الحرة التى نظمت قبل عام ١٩٤٧ قد كانت كلها «إرهاصات» تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. ولأولئك الشعراء دورهم الذى نعترف به أجمل اعتراف، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر عرضًا، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ولا هم صمدوا واستمروا ينظمونه. ولعل العصر نفسه لم يكن مهيأً لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة، فلم تلتهب حتى صدر (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩ وفيه دعوتى الواضحة إلى الشعر الحر.

وقد توهم طائفة من الذين تناولوا أحكامى بالنقد -ولايخلون أن يكون بينهم من هو شتام لا ناقد موضوعى رصين - توهموا أننى يوم حكمت بأن أول قصيدة حرة منشورة كانت قصيدتى (الكوليرا) إنما كنت أدرى بوجود قصائد حرة ظهرت قبل قصيدتى، وأننى تعمدت إغفالها وعدم الإشارة إليها لأنسب المجد إلى نفسى. وهذا اتهام موجع لا أساس له، يعلم الله. وإنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتى بالعروض العربى وقراءتى للشعر الإنكليزى. وليس من مبرر على الإطلاق أن نفترض أن شاعرة مثلى [أو شاعراً مثل بدر شاكر السياب] لا تستطيع الاهتداء بفطرتها عام ١٩٤٧ إلى ما قد اهتدى إليه شعراء آخرون غيرها مثل على أحمد باكثير وعرار وبديع حقى ولويس عوض منذ سنوات أكثر تبكيراً.

كذلك أحب أن أثبت، فى ختام هذا الحديث، اعتقادى أننى لو لم أبدأ حركة الشعر الحر، لبدأها بدر شاكر السياب، يرحمه الله، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربى آخر غيرى وغيره، فإن الشعر الحر قد أصبح فى تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى بحيث حان قطافها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما

فى أية بقعة من بقاع الوطن العربى؛ لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع، وتبتدئ عصراً أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق.

٣- بحور الشعر الحر:

سبق لى فى كتابى هذا أن جعلت البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية هى: الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع. وكان حكمى هذا قائماً على أساس اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة فى الشطر أساساً. فإذا كانت التفعيلة غير مكررة فى الشطر تكراراً متجاوراً لم يصح عندى نظم شعر حر من الوزن الذى تنتمى إليه مثل بحور البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها.

على أن الشعراء، وأولهم بدر شاكر السياب -رحمه الله- حاولوا نظم شعر حر من بحور أخرى غير التى ذكرتها كالطويل والبسيط والخفيف. وقد درست ما صنعوه، فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة فى القصيدة الحرة: تفعيلتين اثنتين بدلاً من واحدة، كقولهم من الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولا يجوز هنا أن تكرر تفعيلة واحدة مختارة؛ لأننا بذلك نخرج إما إلى المتقارب (فعولن فعولن فعولن) أو إلى الهزج (مفاعيلن مفاعيلن).

وأما البسيط فيمكن أيضاً أن نقسم الشطر فيه إلى قسمين: (مستفعلن فاعلن)، و(مستفعلن فعلن)، ولايخفى أن (فاعلن) نفسها كثيراً ما تخبن فتتحول إلى (فعلن) فتصبح القسمة أشد ضبطاً. غير أن بدر السياب نظم شعراً حراً من البسيط دون التقيد بضرورة إيراد التفعيلتين معاً، وإنما كانت قصيدته الحرة من البسيط تجرى كما يلى مثلاً:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن فعْلن (مقطوع)
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن (مخبون)
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن

وهذا كله مقبول عدا الشطر الثالث الذى وردت فيه تسكين العين (المقطوعة) ويقابلها قول بدر:

أم من حياة نسيناها

فى قصيدته (أفياء جيكور) وهو يرن فى سمعى وكأنه شطر ناقص مبتور يضايق الأذن. ومهما يكن من أمر، فإن هذه التشكيلة المنفرة قد وردت فى قصائد البسيط للسياب على ندرة وقلة، مما يدل على أنه قد لايكون استساغها هو نفسه. ولو كان مرتاحاً إلى ما صنع، مؤمناً بموسيقيته لاستعمله أكثر من ذلك.

والواقع أن قوله «أم من حياة نسيناها» يبدو شطراً ناقصاً، وفيه خروج على ما تتقبله الأذن. وقد يقول قائل: «لعل أذنك ستتطور فتقبلينه بعد عشر سنين؟» والجواب أن ذلك بعيد؛ لأن ما صنعه بدر مختلف عن حالة التشكيلات غير المتجانسة التى سبق أن رفضتها عام ١٩٥٧؛ حيث كانت تلتقى صور مختلفة لتفعيلة واحدة مثل: (مستفعلن) ومستفعلاتن) و(مفعولن). فهذه كلها صور لتفعيلة واحدة فيها علة زيادة أو علة نقص. وهذا ما تقبله أذنى الآن، ولا أرى ضيراً فى أن يجتمع فى ضروب قصيدة حرة واحدة. أما فى البسيط فالأمر مختلف تمام الاختلاف؛ لأننا نجد (مستفعلن) تجتمع مع (فاعلن) وهما تفعيلتان اثنتان لاتفعيلة واحدة ذات صورتين، وذلك خروج كامل على قانون الضرب قديماً وحديثاً. كذلك ينبغى لنا أن نلاحظ أن قول السياب (أم من حياة نسيناها) قد يكون منفراً لمجرد أنه لم يحافظ على وحدة التفعيلة، وهى كما قلنا تكون فى البسيط والطويل تفعيلتين اثنتين لاتفعيلة واحدة.

وأما وزن الخفيف فإن الشعر الحر منه أشد اضطراباً من شعر البسيط وذلك؛ لأن البسيط ينقسم إلى وحدتين شبه متجانستين هما: «مستفعلن فاعلن» و«مستفعلن فعلن»، فمن السائغ إلى حد ما نظم شعر حر منه على أساس أن الوحدة تفعيلتان لاتفعيلة واحدة. وأما الخفيف فإن شطره مكون من ثلاث تفعيلات:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فكيف يمكن تقسيمه؟ هنا لابد من أن نجمع بين تشكيلتين فقط هما:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن

والواقع أن الجمع بين هاتين التشكيلتين ليس أمراً جديداً استحدثه الشاعر الحر. فأنا أتذكر في صباي أنني كنت أقرأ من البحر الخفيف قصائد تتكون من مقطوعة ذات عدد معين من أبيات الخفيف المألوف ذي الشطرين، ثم يرد فجأة بيتان مجزوءان. وبذلك جمع الشعراء تشكيلتين من الخفيف في قصيدة واحدة. ومنه قول الشاعر عبداللطيف الكمالي في قصيدة عنوانها (مجاهد) أهداها إلى الرابضين في جبال فلسطين وصحاري الأردن، وربما كان ذلك حوالي سنة ١٩٤٠ أو قبلها. قال:

وترنّمه الفخار فرنّا	وتغنّى بآيه ما تغنّى
يشبع المجد والعلى نغمات	لوّعتْ مهجة الخليّ المهنّا
ويذيب النشيد لحنًا عجابًا	كلمّا رنّ معول الظلم أنّا
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
ما ترى الأرض توجت	هامة الهضب بالزَّهَرْ
نغمة الثأر سعّرتْ	كبد الظلم فانفجر
فاعلاتن مستفعلن	فاعلاتن مستفعلن[1]

وما عدا هذا الشكل لا أظن أن من الممكن نظم شعر حر من الخفيف، اللهم إلا على حساب الموسيقى. فليس من السائغ أن يكون الضرب (فاعلاتن) مرة و(مستفعلن) مرة أخرى، لأن هذا يخرج خروجاً تاماً على قاعدة الشعر الحر التي تبيح في الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التي اشتقت منها (وهي التشكيلات).

٤- جمع التشكيلات غيرالمتجانسة:

قلت في الفصل المعنون «بحور الشعر الحر وتشكيلاته» من هذا الكتاب ما نصه: [لابد للشاعر أن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لايمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة؛ وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضي على

ذلك لاتحيد عنه إلى آخر شطر فيها]. ومضمون هذا النص أن على الشاعر أن يوحد الأضرب فى قصيدته بأن يختار ضرباً واحداً يلزمه فى القصيدة كلها، فإذا كان ينظم من الكامل وبدأ بالضرب المرفَّل (متفاعلاتن) وجب عليه أن يحتفظ بهذا الضرب فى القصيدة كلها.

والواقع أن هذه القاعدة ما زالت نافذة إلى حد ما، وهى قاعدة صحيحة غير مغلوط فيها، ولكنها لاتصدق على الحالات كلها، ومن الممكن أن يخرج عليها الشاعر فى شيء من الاحتراس. ولكى نتأكد من صحتها النسبية فلنقرأ أشطر محمود درويش:

تستيقظين على حدود الغدْ	(فعلن)
تستيقظين الآنْ	(مفعول)
وتبعثرين الساحل الأسود	(فعلن)
كالريح والنسيان	(مفعول)
يا قبلة نامت على سكّينْ	(مفعول)
كبر الرحيلْ	(متفاعلان)
كبر اصفرار الورد يا حبي القتيلُ	(مستفعلان)
كبر التسكع فى ضياء العالم المشغول عنى	(متفاعلاتن)
كبر السماء على شواطئ كل منفى(٢)	(متفاعلاتن)

فى هذه الأشطر نجد تجانساً بين الأشطر الخمسة الأولى حيث اجتمع فى الضرب كل من (فعلن) وممدودها (فعلان = مفعول). ثم نفر السمع من إقحام الشاعر للضربين (متفاعلان) المذيل و(متفاعلاتن) المرفل. وبذلك انتقل السمع من (مفعول) إلى (متفاعلان) وشعرنا أنه انتقال غير موسيقى. وكذلك كان الانتقال غير مقبول فى قول محمود نفسه:

لم نعترف بالحبّ عن كثبِ
فليغضب الغَضَبُ
نمشى إلى طروادة العربِ

والبعد يقتربُ (فعلن)

لا تذكرينا حين نفلت من يديك إلى المنافى الواسعه (مستفعلن)

إنّا تعلمنا اللغات الشائعه.

هنا أيضًا ينبو السمع عن النقلة المفاجئة من (فعلن) الحذّاء إلى (مستفعلن) المضمرة. ونفور السمع هنا حاصل مع أن الشعر للشاعر الموهوب محمود درويش، وشعره عادة مملوء بالموسيقى، وهو قدير فى رقرقة النغم فى قصائده. ومع ذلك نفر السمع من القفز من (فعلن) إلى (مستفعلن)، فما بالنا بها لو وقعت من شاعر غير أصيل؟ وأكثر النظّامين غير أصيلين، ولذلك نسميهم (نظامين) ونرفض أن نعدّهم شعراء. وإنما الشعراء قلة فى كل زمان ومكان.

إن ضرورة تجانس التفعيلات فى ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكنّ من الممكن أن ندخل عليها تلطيفًا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها. والواقع أننى فى عام ١٩٥٧ قد جعلت القانون صارمًا شاملاً دون أن أستثنى منه حالة، وها أنا ذى أعود الآن وألطفه وأرقرق فيه ليونة لابد منها، يمليها علىّ طول ممارستى للشعر الحر نظمًا وقراءة.

ومهما يكن من أمر، فأنا أتصدى الآن للقاعدة التى وضعتها سنة ١٩٥٧ من ضرورة توحيد الأضرب فى القصيدة الحرة فألطفها بالاستثناءات التالية المدرجة أدناه:

أ - يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها فى ضرب القصيدة الحرة، ويرد هذا فى ثلاثة مواضع أذكرها فيما يلى:

(الأول) جواز اجتماع (فَعِلْ) وتجاورهما فى ضرب القصيدة الواحدة كما لو قلنا:

ألقى المساء ظلّه هنا

ألقى الصباح ضوءه هناك

فإنّ تجاور (هنا) و(هناك) سليم؛ لأن (فعول) ليست إلا مدّ فَعِلْ بإدخال حرف ردف. وكل مدّ تقبله الأذن. ومثل هذا أيضًا أو هو قريب منه مجاورة (مفعول) لهذين الضربين، فنقول مثلاً:

والليل ينبوع من السَّنا

والصبح ظل جارح الأشواكْ

والواقع أن التفعيلة (مفعولْ) الساكنة اللام لاترد فى ضرب الرجز فى عروض الخليل، وإنما نجد مكانها مفعولُ بضم اللام، وهى (المقطوع) من (مستفعلن). ولكننا أدخلناها فى ضروب الرجز فى عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشاراً واسعاً.

(الثانى) جواز اجتماع (فعْلن) المقطوعة من (فاعلن) فى المتدارك مع (مفعولْ) الساكنة اللام؛ لأن هذه الأخيرة مساوية فى حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فعلان) الساكنة العين والنون. وفعلان هذه ليست إلا ممدود (فعْلن) الساكنة العين، وكل مد مقبول فى عروض الشعر الحر، والسمع يقبل تجاور هاتين التفعيلتين كما فى قولى:

يا قبّة الصخره

يا صلوات عذبة الأصداءْ

فاجتمع فى الضرب (فعلن) المقطوعة مع (مفعولْ) التى تساوى (فعلان) الممدودة من (فعلن). وهذا مطرد فى الشعر الحر وأسماعنا تتقبله اليوم.

(الثالث) جواز اجتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التى لم ترد فى عروض الخليل (مفاعيلان)، ويقع هذا التجاور فى وزنين هما: الهزج ومجزوء الوافر المعصوب –وحتى غير المعصوب: مفاعلتان[٢].

وإنما أغفلها الخليل؛ لأنها لم ترد عن العرب مطلقًا، واستنبطناها نحن فى هذا العصر واستعملناها بكثرة، ومنها قولى:

قرابينى مكدسة على المحرابْ

وقرآنى طواه ضبابْ

ولايخفى أن وزن (طواه ضباب) إنما هو (مفاعلتان) الممدود من تفعيلة الوافر.

ب- لابد لنا أيضاً أن نقر اجتماع كل ما يصح وقوعه فى العروض والضرب من البيت الخليلى القديم. ذلك أن الشعر العربى يبيح للشاعر فى بعض الحالات أن يستعمل فى عروض البيت تشكيلة غير تشكيلة الضرب كما فى الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن　　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكما فى المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعل　　　فعولن فعولن فعولن فعولن

وكما فى الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　　مستفعلن مستفعلن مفعولن

وبذلك اجتمعت (فاعلن) مع (فاعلاتن) فى الرمل، والتقت (فعل) مع (فعولن) فى المتقارب، وتجاورت (مستفعلن) مع (مفعولن) فى الرجز دون أن تنفر الأذن من ذلك، وقد تجلى لى عبر السنوات الماضية أن نبيح هذه التفعيلات فى ضروب الشعرالحر. أما لماذا رفضتُ ذلك عام ١٩٥٧، فلأننى كنت أحرص على أن يكون ضرب القصيدة الحرة موحداً كضرب الشطرين دونما زيادة. ثم بدأ يلوح لى تدريجيًا أن ما تقبله الأذن مجتمعًا فى عروض البيت وضربه يكون مقبولاً أيضًا فى ضروب الشعر الحر، ولذلك وجدت أذنى تتقبله كلما مر الزمن. فإذا كان البيت الواحد السليم يحتمل مثل ذلك، فلماذا لانبيحه فى الضرب فى شعر افترضنا فيه الحرية؟ وعلى ذلك لم أعد أجد خطأ فى قول الشاعر خليل حاوى:

داري التى أبحرتِ، غربتِ معى

وكنتِ خير دارْ

فى (دوخة) البحارْ

فى غربتى وغرفتى

ينمو على عتبتها الغبارْ

فإن الشاعر هنا قد جمع بين (مستفعلن) و(فعولن) فى ضرب الرجز، وهما يجتمعان على هذا النحو فى البيت القديم فنقول مثلاً:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　　مستفعلن مستفعلن مفعولن

وهو وارد فى تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استنبطنا (فعول) بدلاً من (مفعولن)، وفعول هذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من (مستفعلن)،

وهى غير واردة فى ضروب الخليل على جمالها وخفتها وانسيابيتها وتقبل الأذن لها. وهذا غير مستغرب، فإن العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الإمكانيات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون.

ومما يصح جمعه فى ضروب الشعر الحر (فاعلن) و(فاعلاتن) فى المتدارك وهو وارد فى عروض الخليل فى مجزوء المتدارك:

فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فعلاتن

اجتمع هنا (فاعلن) مع (فعلاتن) المصابة بالخبن والترفيل. كل ما غيرنا نحن أننا جئنا بها مخبونة مرة (فعلاتن) وغير مخبونة مرة (فاعلاتن) على حسب حاجة المعنى. كما أننا فى هذا العصر نستعمل هذا الضرب فى غير المجزوء مع أن الخليل لم يبح استعماله إلا فى المجزوء، كما فى تفعيلات البيت أعلاه، ومنه قول أحدهم:

دار سعدى بشحر عمانِ   قد كساها البلى الملوان

وقد استعملت هذا الضرب فى قولى أخاطب أمى يرحمها الله:

تسقطين شهيده

فى الدروب القريبة والطرقات البعيده

تسكنين جراح القصيده

ويلاحظ أن الضرب جاء غير مخبون مرتين ومخبونًا فى الشطر الأول. ومؤدى القول فى هذا كله أننا نبيح الآن أن يقع فى ضرب القصيدة الحرة كل ما تجاور فى عروض وضرب لبيت خليلى واحد. ومنه ما لم نذكره هنا مثل اجتماع (فعولن) و(فعول) المقبوضة فقد وردا فى البيت القديم:

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولُ

والأمر فى هذا كله ليس مجرد اعتباط لايحكمه قانون كما قد يظن الظانون. وذلك؛ لأن ما تقبله أذن شاعرة مدربة السمع مثلى لايمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها، وإنما يتحكم فيه ذوق الشاعر القائم على التدريب السمعى البطىء عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث. كذلك لا أستبعد أن يكون سمعى العروضى متأثرًا بالوزن الإنكليزى والفرنسى لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين. ولايعنى هذا -كما

سيزعم بعض الباحثين- أن عروض الشعر الحر مستورد من الغرب. والدليل موجود بين يدى القارئ، فأنا لا أخطو خطوة فى تقنين قاعدة إلا بعد استشارة عروض الخليل الذى خبرت مداخله ومخارجه طويلاً.

وأحب أن أضيف قبل أن أختم الموضوع أن التطويرات المهمة التى أحدثناها فى ضروب الخليل تجعل علينا أن ندخلها فى مادة العروض حين نلقيها على طلبة الجامعات، وإلا أصبح الشعر الحر أوسع من العروض العربى، وأصبح تدريسنا لهذا الموضوع ناقصاً لا يزود الطلبة بثقافة عروضية كاملة تكفيهم لفهم ما هو مستعمل فى شعرنا المعاصر.

وبعد، فهذه هى الحواشى التى أريد إضافتها إلى ما قلت فى هذا الكتاب سنة ١٩٦٢، ومنها يلوح أن تطوراً ملحوظاً قد وقع لسمعى وللشعر الحر نفسه. وقد ينم هذا عن أن قواعد الشعر الحر لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد، وإنما هى من صنع مجموع الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. ومن يدرى؟ لعل القواعد التى قبلتها الآن ستتطور على أيدى شعراء آخرين يأتون بعدنا. وكل ما أتمنى أن يسلح الشعراء أنفسهم بكثرة القراءة للشعر السليم الخالى من الأخطاء العروضية، وأن يكفوا عن الخروج على الوزن مراراً عديدة عبر الكثير من قصائدهم.

كذلك ينبغى لى إن أقول إن القواعد التى وضعتها للشعر الحر ما بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٦٢ ما زالت صحيحة لا غلط فيها، ويمكن لأى شاعر أن يستعملها، غير أننى أذهب الآن إلى أنها ليست الصورة الوحيدة الممكن استعمالها. وأرجو حقًا ألا يظن القارئ المتعجل أن الحواشى التى أضفتها الآن إلى القانون تدل على أننى «أتراجع» وأنكص عن قول ذلك القانون؛ لأنه كان مغلوطًا فيه، فإن هذا الحكم ليس صحيحًا ولا وارداً. كل ما فى الأمر أننى أتقبل الآن -حرصًا على الموضوعية والدقة- إضافة تنويعات جديدة بشروط خاصة لها ما يبررها. أما إذا أراد شاعر حر أن يستعمل القاعدة التى وضعتها على صفحات مجلة «الآداب» عام ١٩٥٧، وفى هذا الكتاب عام ١٩٦٢ فحرص على توحيد الضرب فى قصيدته، فإن هذا لايكون خطأ على أى وجه من الوجوه، وإنما هو نوع من لزوم ما لايلزم، فيه إجهاد للشاعر ليس فيه غلط.

وقد يقول قائل ثانٍ إننى بهذه الحواشى قد أوهنت قيمة كتابى هذا. وهو قول مردود لسببين:

(الأول) : لأن القواعد الأساسية التى وضعتها للشعر الحر ما زالت ثابتة وقد تقبلّها مئات الشعراء واستعملوها. كل ما هناك أننى أضفت الآن تفصيلاً جديداً لفرع واحد من فروعها يتناول صفحات معدودة من هذا الكتاب.

(الثانى): أن كتابى هذا لايتعلق بمسألة التشكيلات وحدها، وإنما يتناول قضايا كثيرة من شئون الشعر مثل: هيكل القصيدة وبنائها، والجانب البلاغى منها، وقضايا ما يسمى بقصيدة النثر، والشعر المترجم عن اللغات الأجنبية، وتقليد القصيدة الأوروبية، ودراسة جانب الالتزام والحرية، ومزالق نقد الشعر، ومسئولية الناقد إزاء اللغة، وعلاقة الشعر بالموت، ومسألة البند وسوى ذلك، وليست قضية التشكيلات إلا صفحات قليلة من الكتاب، فإذا ما وسعت هذه القضية فليس معنى ذلك أننى قد أبطلت الكتاب الذى يدرس الآن فى أكثر من جامعة فى العالم العربى وما زال النقاش حوله مستمراً فى الأندية والصحف والجامعات، ولذلك أعود فأضعه بين يدى القارئ فى طبعته الخامسة، سائلة الله ألا أكون فى هذه المقدمة قد وقعت فى شطط وسبقت الزمن سبقًا غير مستساغ ولا مقبول. ومن واجبى باعتبارى شاعرة وعروضية أن أعلن آرائى وتقنيناتى لمختلف قضايا الوزن، وليس علىّ أن تبقى هذه الآراء نافذة بعد عشرين عامًا. فإن الحياة البشرية فى نمو دائم ولا اكتمال لها مطلقًا، والله هو الثبات الوحيد المطلق فى هذه الخليقة الجميلة.

نازك الملائكة

الكويت فى جمادى الآخرة ١٣٩٨هـ

مايو ١٩٧٨م

القسم الأول

فى الشعر الحر

الباب الأول

الشعر الحر باعتباره حركة

- بدايته وظروفه

- جذوره الاجتماعية

الفصل الأول
بداية الشعر الحر وظروفه

البداية:

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧، في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً.

وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا»(٤) وسأدرج بعضها فيما يلي، وهي من الوزن المتدارك (الخبب):

طلع الفجر
أصغ إلى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر، أصغِ، انظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرونا
لا تحصِ، أصغِ للباكينا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
موتى، موتى، لم يبق غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة إخلاد، لا صمت
هذا ما فعلت كف الموت
الموت الموت الموت
تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب

(أزهار ذابلة)، وفية قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حبًا)، وقد علق عليها في الحاشية بأنها من «الشعر المختلف الأوزان والقوافي». وهذا نموذج منها:

هل يكون الحب أنى
بت عبداً للتمنى
أم هو الحب اطراح الأمنيات
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاء العين فى العين انتشاء
كانثيال عاد يفنى فى هدير
أو كظل فى غدير

على أن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتى هو التعليق الوحيد على هذه النقلة فى أسلوب الوزن، ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعراً حرًا على الإطلاق.

وفى صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديوانى (شظايا ورماد)، وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة، وقفت عندها فى مقدمة الكتاب المسهبة، وأشرت إلى وجه التجديد فى ذلك الشعر، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات، وعينت بعض البحور الخليلية التى تصلح لهذا الشعر.[٥]

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة فى صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية فى الأوساط الأدبية فى بغداد. وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبئون للدعوة كلها بالفشل الأكيد، غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث فى صمت وخفاء خلال ذلك، فما كادت الأشهر العصبية الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت تظهر قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء يافعون فى العراق ويبعثون بها إلى الصحف. وبدأت الدعوة تنمو وتتسع.

وفى آذار ١٩٥٠ صدر فى بيروت ديوان أول لشاعر عراقى جديد هو عبدالوهاب البياتى، وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن، تلا ذلك ديوان (المساء

الأخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠، ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠، وتتالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجراً قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد.

الظروف:

كانت لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة تضع فى وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعراً. بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً، وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه.

أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة فى ميادين الفكر والحضارة، قد بدأ لدنًا، حييًا، متردداً، مدركًا أنه لابد أن يحتوى على فجاجة البداية، فلابد له من ذلك؛ لأنه، على كل حال، «تجربة»، ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه من أن يزلّ أحيانًا ويتخبط. ذلك أن مثل هذه الحركات الأدبية التى تنبع فجأة، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية، لابد أن تمر بسنين طويلة، قبل أن تستكمل أسباب النضج، وتملك جذوراً مستقرة، وتلين لها أداتها، وليس من المعقول أن تولد ناضجة، وإنما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها وأوغلنا فى الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج ثقافاتنا واتساع آفاقنا.

وأما الظروف الخاصة فتكمن فى كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربى أول مرة فى هذا العصر. نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها تجد جذورها فى الموشحات الأندلسية، وفى البند الذى أبدعه شعراء العراق فى القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير.

أما الموشحات الأندلسية فإن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة، ويحافظ على طول ثابت للأشطر، وحتى إذا تساهل بعض التساهل فى الطول، فإن ذلك يجرى فى حدود معينة تجعل الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر، وإنما الشعر الحر شعر تفعيلة، بينما بقى الموشح شعراً شطريًا، وسوف نبسط ذلك فى موضعه من الكتاب.

وأما البند فالمعروف أنه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربى، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصياً لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٣، على قوة اهتمامى بالشعر

العربي، وذلك طبيعي منتظر، فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم، ثم إن كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الظريفة. نقول ذلك كله لا لننتقص من قيمة البند الجمالية، وإنما لنبين أن الشعر الحر لم يتحدر منه من جهة، وأن وجوده لم يساعد الجمهور العربي على تقبل حركة الشعر الحر حين قيامها من جهة أخرى. وليست العبرة بوجود نمط من أنماط الشعر، وإنما العبرة في معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر في اتجاهاتهم.

ولعل أبرز الأدلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا، أن أغلبية قرائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها، وبينهم كثرة لايستهان بها تظن أن الشعر الحر لايملك من الشعرية إلا الاسم فهو نثر عادى لا وزن له.

تلك هي الظروف الخاصة للشعر الحر. ولايخفى أن الحركة الأدبية التي تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الأدب الذي يتطور متدرجًا، ذلك أنها لاتملك قواعد تستند إليها، ولا أسسًا تجرى وفقها بحيث تأمن الخطأ والزلل، وإنما لابد لأتباعها، وهم يسندونها ويرفعون صوتها، من مجازفة وتضحية. وإنه لموجع للشاعر المخلص لفنه، أن يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميدانًا جديدًا قد يقضى على شاعريته، وقد يودى بسمعته الشعرية التي جهد لبنائها وسهر.

ونتيجة لهذه الظروف العامة والخاصة، يسهل أن يسقط المبتدئون من الشعراء في التشابه والتكرار الممل، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار، لا عن تقليد واع، وإنما على صورة غير واعية.

ذلك أن السنن الوحيدة الموجودة هي قصائد الآخرين، وهي ما زالت قليلة نسبيًا. والمعروف أن الشاعر الذي يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لايستطيع أن ينجو من السقوط في «معارضة» معانيها وجوها وحتى سقطاتها أيضًا. وقد كان هذا أحد وجوه الخطر الكثيرة التي تضمنتها حركة الشعر الحر حين قيامها لأول مرة. وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحر الذي ينظمه الناشئون، فلم يعد من النادر أن تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها وألفاظها

وأجوائها وأخيلتها، وإن الخطأ فى شعر الواحد ليسرى سريانًا مدهشًا فى شعر الآخرين، وكأنه بات سنة تحتذى لاخطأ ينبغى تحاشيه.

على أن مشكلات حركة الشعر لم تقتصر على مزالق الظروف، وإنما جاءتها من جهات أخرى سندرسها فى الفقرة التالية.

المزايا المضللة فى الشعر الحر:

تبدو الأوزان الحرة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشاعر مهمة التعبير، وتهيئ له جوًا موسيقيًا جاهزًا يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير. والحقيقة التى سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لاتخدعه المظاهر، أن ما يبدو لنا أول وهلة مزايا فى الأوزان الحرة ينقلب حين نتفحصه إلى مزالق خطرة، وهذه المزالق قادرة على أن تخلق من إمكانيات الابتذال والرخاوة فى الشعر الحر ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقًا محقًا على شعره. إن أقل تهاون من جانب الشاعر يكفى لدفع القصيدة إلى درك الابتذال وعامية اللين.

وسوف نتناول هذه المزايا الخادعة فى الشعر الحر فيما يلى وهى ثلاث:

أولاً : الحرية البراقة التى تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق أنها حرية خطرة. إن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة فى القافية، فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التى يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عددًا معينًا للتفعيلات يقف فى سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو، فى نشوة هذه الحرية، ينسى حتى ما ينبغى ألا ينساه من قواعد، وكأنه يصرخ بآلهة الشعر: «لانصف حرية أبدًا، إما الحرية كلها أو لا!»، وكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة.

ثانيًا: الموسيقية التى تمتلكها الأوزان الحرة، فهى تساهم مساهمة كبيرة فى تضليل الشاعر عن مهمته. إنها سعلاة الشعر الحر الخفية، وفى ظلها يكتب الشاعر أحيانًا كلامًا غثًا مفككًا دون أن ينتبه؛ لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب. ويفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره، وإنما هى موسيقى ظاهرية فى الوزن نفسه، يزيد تأثيرها أن الأوزان الحرة جديدة فى

أبدنا ولكل جديد لذة. وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالاً على الشاعر، بدلاً من أن يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها.

ثالثًا: التدفق، وهي مزية معقدة تفوق المزيتين السابقتين في التعقيد. وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر. وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقًا تدفقًا مستمرًا، كما يتدفق جدول في أرض منحدرة، وهي كذلك مسئولة عن خلوه من الوقفات. والوقفات، كما يعلم الشعراء، شديدة الأهمية في كل وزن، ولايدرك الشاعر مدى ضرورتها إلا حين يفتقدها في الشعر الحر. إنه إذ ذاك مضطر إلى مضاعفة جهده، وحشد قواه لتجنب «الانحدار» من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس. ولنلاحظ أسلوب الوقوف في أوزان الخليل ونقارنه بما يقدمه الشعر الحر من إمكانيات في هذا الباب.

إن البحور الستة عشر ذات الشطرين، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارمة لامهرب منها، فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميزه عن البيت التالي، وكلنا نعلم أن استقلال البيت كان يعد فضيلة القصيدة لدى العرب القدماء، بحيث كانوا يعتبرون «التضمين» عيبًا فادحًا. والتضمين هو ارتباط آخر البيت المقفى بأول البيت التالي إعرابيًا ومعنويًا. وهو معيب حتى في شعر الشطرين المعاصر، ومنه قول الشاعر بدوي الجبل في مرثيته الجميلة للملك غازي، الذي قاوم الاستعمار البريطاني في العراق وتحداه، فقتله نوري السعيد سنة ١٩٣٩.. قال بدوي الجبل:

خضبت غرة الصباح فقد نـ ... ـسم عليها بالعطر والتوريد
قَدَرٌ أنزل الكمىّ عن السر ... ج وألوى بالفارس المعدود

فقد جاءت كلمة «قدر» في أول البيت الثاني مع أنها فاعل الفعل (نَمّ) في البيت الأول، وهذا هو التضمين.

كل هذا جار في شعر الشطرين الخليلي الذي يتمسك أشد التمسك باستقلال البيت. أما الشعر الحر الذي تكون وحدته التفعيلة فإنه يتعمد تحطيم استقلال الشطر تحطيمًا كاملاً، لذلك لانجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر،

وإنما يترك الشاعر حرًا يقف حيث يشاء. ومعنى ذلك أن الشاعر، فى الشعر الحر، ليس ملزمًا أن ينهى المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدهما إلى الشطر التالى أو ما بعده. وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يملى ذوقه. ومن هنا ينهض المشكل. لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التى أعطيت لهم، فقد راحوا يكتبون بلا توقف، فكان المرء، وهو يقرأ شعرهم، يجرى فى معترك لاهث لا راحة فيه. وما من شك فى أن الناضجين من الشعراء يقدرون عِظَم المسئولية التى تلقيها الحرية على عواتقهم. ذلك أن هذا الوزن الحر لايقدم أية مساعدة، وإنما يقع العبء كله على سياق المعنى، وارتباطات الألفاظ فى القصيدة، وليس هذا بالأمر الهين.

نتائج التدفق فى الأوزان الحرة:

هذه «التدفقية»، التى لاحظناها، تؤدى إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين فى الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

أ - تجنح العبارة فى الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولاً فادحًا. وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب:

وكأن بعض الساحرات
مدّت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومى إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
فى آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح(٥)

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أى نوع. وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتى:

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت فى شبه حلم واستفاقت للمساء
تروى أحاديث الصبيات اللواتى كن يصطدن الرجال
بغنائهن وراء أسوار الليال(٦)

العبارة هنا سؤال ويترها خلال القراءة أعسر؛ لأن نبرة التساؤل التى تبدأ بقوله «أترى الظلال» ينبغى ألا تنتهى قبل لفظ (الليال). وهذا الطول فى العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحر، ولابد للشاعر من الوعى المتصل لكى يتحاشاه. والحقيقة أننا، لو تأملنا قيود الأوزان الحرة لوجدناها لاتقل عن قيود أوزاننا القديمة إن لم تزد، فالوقفة اضطرارية فى الحالتين وإن اختلفت أسبابها. وذلك أمر يحتم على الشاعر الحر أن يتبع نظامًا صارمًا فى صياغة عباراته بحيث يعوض عن القيود الجبرية فى نظام الشطرين.

ب- تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها، لاتريد أن تنتهى، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد. وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات. ففى نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة؛ لأنها هى فى ذاتها وقفة، فلايبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى، وهنا تستطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدى المهمة، خاصة فى قصائد الوصف والمناجاة ونحوها. أما فى الوزن الحر فإن الوقفات الطبيعية معدومة، والشاعر حتى إذا استعمل أشد العبارات جهورية وقطعًا يحس أن القصيدة لم تقف، وإنما استمرت تتدفق، وعليه لذلك أن يستمر فى تغذيتها واطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول. وتشتد المتاعب فى قصائد الوصف والمناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد، ولذلك تصلح الأوزان الحرة للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره.

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة:

يلوح لنا، من مراجعة الأساليب التى يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة، أنهم شاعرون، ولو دون وعى، بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعى فى الوزن الحر. ولذلك يلجئون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة.

من تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها، ونموذجه قصيدة لبلند الحيدرى يبدؤها ويختتمها بالمقطع التالى[٧]:

يا صديقى
لم لا تحمل ماضيك وتمضى عن طريقى
قد فرغنا وانتهينا
وتذكرنا كثيراً ونسينا[٨]

وليس هذا الاختتام محض صدفة، فالشاعر قد استعمله فى قصائد كثيرة غير هذه، منها: (أعماق) و(ولن أراها) و(حب قديم) و(غداً نعود) فى ديوانه (أغانى المدينة الميتة). ثم إن هذه الظاهرة لاتقتصر على بلند الحيدرى، فهى تطل علينا فى شعر عبدالوهاب البياتى[٩] ، ونحن نلمحها عند بدر السياب[١٠] وعند شاذل طاقة[١١] . والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعًا يشى بأنهم يستشعرون الصعوبة التى أشرنا إليها فى اختتام القصائد الحرة، فيلجئون إلى هذه الوسيلة الشكلية. والواقع أن هذا الأسلوب ليس إلا تهربًا من الشاعر، يفر فيه من صعوبة الاختتام الطبيعى. وهو إنما يقع فى ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر. وليس التكرار هنا إلا نوعًا من التنويم يخدر به الشاعر حواس القارئ موحيًا إليه بأن القصيدة قد انتهت.

ومن الأساليب التى يلجأ إليها الشعراء فى اختتام القصائد الحرة أسلوب لجأ إليه بدر شاكر السياب فى قصيدته «حفَّار القبور». قال فى آخر تلك القصيدة الطويلة:

وتظل أنوار المدينة وهى تلمع من بعيد

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال فى خاتمة قصيدة أخرى:

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع

وأظل وحدى فى صراع[١٢]

إنى أسمى هذا الأسلوب فى الاختتام أسلوب «ويظل..»، وهو ليس مقصوراً على بدر السياب، كما قد يظن، فهذه مثلاً خاتمة قصيدة لبلند الحيدرى[١٣]:

ويدور فيها العقربان

تك. تك.

يا للجبان

يا للجبان متى سيومئ بالوداع؟

وأظل أزحف فى صراع

هذه القصائد كلها تختتم بأسلوب «ويظل»، وهو أسلوب تنويعى كالسابق؛ لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارئ:

«وقد استمر على هذا..»، وبهذا ينتهى دوره، ويصح للقصيدة أن تنتهى.

وإنما المسئول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر. على أن هذه الطبيعة ينبغى ألاّ تعفى شاعراً ناضجًا من إنهاء قصيدته إنهاء فنيًا مقبولاً.

عيوب الوزن الحر:

إذا كانت مزايا الشعر الحر الثلاث: الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكًا للشاعر، فما بالنا بالعيوب التى يتضمنها هذا الوزن؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر نفسه، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات فى الشعر الحر، وسنقف عندهما فيما يلى:

أ - يقتصر الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربى الستة عشر، وفى هذا للشاعر غبن يضيق مجال إبداعه. فلقد ألف الشاعر العربى أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها. وقيمة ذلك فى التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبير، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظًا فيه.

ب- يرتكز أغلب الشعر الحر -ثمانية بحور منه من عشرة- إلى تفعيلة واحدة. وذلك يسبب فيه رتابة مملة، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته. وعندى أن الشعر الحر لايصلح للملاحم قط؛ لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغى أن ترتكز إلى تنويع دائم، لا فى طول الأبيات العددى فحسب، وإنما فى التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارئ. ومما يلاحظ أن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً فى تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل.

إمكانيات الشعر الحر ومستقبله:

مؤدى القول فى الشعر الحر إنه ينبغى ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لاتصلح للموضوعات كلها؛ بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة

التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية. ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها، فقد أثبتت التجربة، عبر السنين الطويلة، أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهرى فى هذه الأوزان.

والحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١، ولانظن هذا غريبًا، ولا داعيًا للتشاؤم. فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدنا أنها لاتختلف عن أية حركة أخرى للتحرر، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية. وفى التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها فى تطبيق مبادئ الثورة وسقوطها فى الفوضى والابتذال قبل استقرارها الأخير؛ ولهذا نحس بالاطمئنان إلى سلامة الحركة، رغم مظاهر الرخاوة والإسفاف التى غمرتها.

وإذا كنت قد تنبأت فى سنة ١٩٥٤ – فى مقال لى نشرته مجلة الأديب– أن حركة الشعر الحر: «ستتقدم فى السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهى اليوم فى اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسئول عن أن شعراء نزرى المواهب، ضحلى الثقافة سيكتبون شعراً غثًا بهذه الأوزان الحرة»(١٤)– إذا كنت قد تنبأت بذلك، فأنا أجد نبوءتى تلك قد تحققت بكل حرف فيها. وإذا صح لى أن أطرح نبوءة جديدة، أبنيها على مراقبتى للموقف الأدبى فى وطننا العربى اليوم، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر فى السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية. على أن ذلك لا يعنى أنها ستموت، وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربى وما لبثت العواطف الإنسانية، ولسوف ينتهى التطرف إلى اتزان رصين، ويجنى الأدب العربى من الحركة ثمراتها. وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر، ولابد لكل حركة ناجحة من ضحايا، فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الشعر من الهاوية، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحمينا من أن نقع فى مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا.

الفصل الثانى

الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

لعل القانون الذى يتحكم فى حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد فى موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل، وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضًا، فلا تملك الأمة إلا أن تلبى طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذى يطرق الباب ملحًا. ولقد ألفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ أن تقابل التجديد فى كثير من الريبة والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزًا أقوى منها يدفعها إلى أن تحمى نفسها من هذا الطارق المريب. وقد ألفنا أيضًا أن نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذى يقابل به تجديدهم، ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع، على أن النظرة الاجتماعية المتأملة لابد أن تجعلنا أقل لومًا للجمهور، فما هذا التحفظ فى الواقع إلا صوت التماسك والأصالة فى شخصية الأمة التى ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد فى إمكانها أن تحفظ تراثها. إن التحفظ، بالمعنى البايولوجى، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنسانى عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التى تعترضه، وذلك لأن تقبلنا لأى رأى نصادفه يعنى فى حقيقة الأمر، أن نتهدم تهدمًا كاملاً ثم نعيد بناء أنفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد السابقة التى اخترناها فى أذهاننا، ولذلك وحسب لا نستطيع أن نتكرم بقبول كل رأى يعرض علينا، وإنما لابد أن نتريث ونقاوم. إن طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بإزاء الأفكار، كما تفرض علينا قواعد الصحة أن نتحفظ بإزاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط، والتحفظ فى الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لإعداد الفكر والجسم إعدادًا متدرجًا لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى، ذلك أن كل رأى جديد يعرض للأمة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلى والنفسى، فلا تستطيع أن تقبله فورًا، وإنما لابد لها أن تعدل فى مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة.

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذى لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة فى العراق، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحبة، ورفضوا أن يتقبلوها وعدّوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربى. وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على «التفعيلة» بدلاً من «الشطر» صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً فى مفهوم الشعر عنده، وقد كان لابد للجمهور العربى، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة، أن يتماسك فى وجه هذا الطلب المفاجئ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً.

لقد ألف هذا الجمهور أن يرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات أو أربعًا فى وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها الشطر، فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لاتتقيد بعدد معين من التفعيلات، فقد يرد شطر ذو تفعيلتين يليه آخر ذو أربع تفعيلات وثالث ذو تفعيلة واحدة. اعتاد الجمهور أن يكون البيت ذو الشطرين وحدة فى القصيدة، فإذا هو اليوم يقرأ شعراً حطم فيه استقلال البيت تحطيماً متعمداً قضى على عزلته وأدمجه فى الأبيات الأخرى. كان العروضيون يتحدثون مثلاً عن وزنين متميزين اسمهما «الكامل» و«مجزوء الكامل»، فإذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد، ويعدهما وزنًا واحداً لأن تفعيلتهما واحدة.

والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة فى علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال. ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض، كما يزعم الذين لامعرفة لهم به، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة فى ستة بحور من الشعر العربى تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد فى الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر.

وما كاد الجمهور العربى يتسامع الدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء الظن بها واتهمها. وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية. قالوا إن الحرية من القيود العروضية استسلام إلى السهولة والرخاوة ولجوء إلى الترف، وإن هذا الشعر الحر قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعراً. والواقع أنه ليس من الثابت فلسفيًا أن الحرية

أسهل من اتباع القيود. ولعل الأمر أن يكون على العكس. وذلك لأن كل حرية، على الإطلاق، تتضمن مسئولية. لقد كانت الإنسانية فى كل زمان ومكان حريصة على قيودها فبقيت تجرها وتتمسك بها مع أنها تحز عنقها وذراعيها، لا شيء إلا لأن هذه القيود تحمى من متاعب الحرية ومسئولياتها ومآزقها، وما القيود، إذا تأملنا، إلا طرق ممهدة مرصوفة تعطى الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار. إنها أشبه بسياج عال يحمى المحبوسين فيه من احتمالات الضلال. والذهن الكسول يجد فى القيود راحة؛ لأنها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال. وعلى هذا الأساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك إنسانى. إن الحرية خطرة؛ لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخاوفها إلا من كان شديد الثقة بنفسه. وإذا كان التقييد رصفاً لطريق واضح لا تتيه فيه الخطى، فإن الحرية تترك الإنسان وحيداً بإزاء عشرات من الطرق عليه أن يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه، وإنه ليدرى أن بعض هذه الطرق قد توره موارد الهلاك والدمار، لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا فى ظلها آمنين، ولعلهم فى صميم أنفسهم ينظرون إلى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان. وهذا محزن للذهن المتأمل، غير أن الإنسانية، كما قلنا، توثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر، ومعها الحق.

على أننا، ونحن نفند مزاعم المعارضة، غير مضطرين إلى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية، فإن الشعر الحر الذى يملأ الكتب والصحف اليوم يمدنا هو نفسه بالدليل على أن الحرية أصعب من التقييد. فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء وقارنا بين الأغلاط العروضية الواردة فى الشعر المعاصر، قبل الشعر الحر وبعده، لدلت النتائج على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذى يستعمل الأسلوب الحر فى أغلاط الوزن والزحاف. وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشاعرين نزار قبانى وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة، فلا تقع أغلاط الوزن إلا فى قصائدهما الحرة. وإن الناقد العروضى ليبتسم عاذراً حين يرى هذه الظاهرة الطريفة، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع. ولكن الشعر الحر كله مزالق، وهو ينصب شركًا، فإذا لم يكن الشاعر على حذر، كان من السهل أن ينتقل فجأة من الرجز إلى السريع أو المنسرح لمجرد أن (مستفعلن) تتصدر البيت.

الشعر الحر اندفاعة اجتماعية:

كان السؤال الذى انصبت حوله مناقشات المعترضين على «البدعة» يتركز حول الأسباب الداعية التى دفعت هذه «الفئة الضالة» من الشباب إلى تبنِّي حركة لقلب الأوزان العربية، وقد ذهبوا فى التأويل مذاهب شتى، فقال بعضهم إن الشباب مولع بالإغراب والشذوذ، وقال آخرون إن الجيل الجديد كسول يضيق بالجهد ولايصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص إلى السهولة، ورأت فئة ثالثة أن الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبى ولا علاقة لها بالشعر العربى.

والحق أن هذه المزاعم لاتخلو من مثل ذلك الصدق العفوى الذى نجده مصاحباً حتى لأكثر الأحكام بعداً عن رصانة التأمل ووضوح القصد. ولعل السذاجة فى الحياة الإنسانية لاتخلو من الحكمة خلواً تامًا مهما بلغت درجتها، غير أن فى أمثال هذه الأحكام المتسرعة، على كل حال، تغاضيًا لايسكت عنه عن بعض الحقائق الأولية المتعلقة بالمجتمعات ونموها وتطورها. أفتراه من الممكن أن تنشأ حركة فى مجتمع ما، ويستجيب لها جيل من الناس علي مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون أن تمتلك جذوراً اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسببات؟ وما الذى يجعل حركة ما تظهر فى عصر معين دون عصر؟

فى الواقع أن الأفراد الذين يبدعون حركات التجديد فى الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذى يحسونه. ولاينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير فى بعض جهات المجال الذى تعيش فيه الأمة. ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واعٍ حقًا لهذا التصدع، غير أنه، مع ذلك، يندفع إلى التجديد الذى يعوض عما تصدع، وهو فى هذا مقود بمحتمات بيئية قاهرة لاقدرة له على مقاومتها. إنه ليشعر بضغط داخلى مستبد يدفعه دفعًا إلى إحداث هذا الجديد. ولعله فى اندفاعه إلى الإبداع ينساق بعين الدافع القسرى الذى يجعل ماء ذا مستوى عالٍ يندفع إلى أول بقعة منخفضة يصادفها ولايكف حتى يملأها. إن تشبيهنا هذا ليس رديئًا، فلعل علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الإنسانى. هذا بالإضافة إلى أن ما يسمونه بدعوة «الفن للحياة» تستريح إلى مثل هذه الفكرة التى تجعل المجتمع هو الجذر الأساسى لكل حركة أدبية.

ولعل الدليل على أن حركة «الشعر الحر» كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث فى القاهرة إلى أن يعترف به رسميًا ويدخله فى أبحاثه الرئيسية. وهل فى وسع المهاجمات، مهما قويت وأصرت، أن تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربى؟ إن حركة ما ليست عرضًا خارجيًا يسهل نزعه بمقال أو مقالات، بمقاطعة أو استنكار. وهذا لأنها، كما قلنا، اندفاع محتوم لملء وإقامة تصدع، والحق أن فى إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها فى هذا شأن سائر الحركات المجددة التى تنبعث اليوم فى حياتنا، فى مختلف المجالات.

إن العوامل الاجتماعية الموجبة التى جعلت الشعر الحر ينبثق، كثيرة. ولكننا سنحصى منها فى بحثنا هذا أربعة. كلها كما سنرى، تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربى المعاصر، وترتكز إلى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه.

١- النزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربى المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التى تتخذ العمل والجد غايتها العليا. وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده؛ لأنه، من جهة، مقيد بطول محدود ل شطر وبقافية موحدة لايصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية.

أما القيود التى تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهى تلوح للفرد المعاصر ترفًا وتبديداً للطاقة الفكرية فى شكليات لانفع لها، فى وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن فى موضوعات العصر. إنه يكره أن يضيع جهوده فى إقامة هياكل شعرية معقدة، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق. ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذى يريد البناء؛ وذلك لأنها تقيد الحركة. والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع. إن مشكلات العصر تناديه وهو لايجد وقتًا لترف القيود وبطر القافية الموحدة، ثم إن فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوبًا أكثر حرية

وأقل هيبة وجلالاً، وهو، فى هذا، أشبه بإنسان يشتغل فلاحًا ويضايقه أن يلبس ثيابًا أنيقة مترفة؛ لأنه يحتاج إلى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل، ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر الحر ببساطة أسلوبه وخلوه من الرصانة.

أما الغنائية فهى تنشأ عن الموسيقية العالية فى الأوزان القديمة، ومن ثم فهى تعطى تلك الأوزان جوًا من العاطفة المصطنعة والخيال. والغنائية ملازمة للتقييد؛ لأنها تتضمن مبالغة وإسرافًا فى العواطف. فما يكاد الشاعر يقع فى مأزق القافية الموحدة ويتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بأنه لايعبر، وإنما يكتب شيئًا مترفًا تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت وتصر على أن تكون أبرز ما فيه، ولعل هذا الإحساس بالترف والفراغ هو الذى يجعل الشعر القديم حافلاً بالأجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى. إن الشاعر المعاصر -وهو فرد فى مجتمع يعمل ويبنى- يضيق بهذا الجو الكسول النعسان، وهذه الجمالية المفروضة فرضًا، إنه يريد أن يكون شعره مفكرًا، إيجابيًا، طويل العبارة، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية فى الأبحر الشطرية، وهو ينفر من هذه النبرة العاطفية الموسقة؛ لأنها لا تلائم نزوعه إلى
٥ العمل والنشاط، ومن ثم فهو يريد أن يحطمها ويخرج من قمقم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة. لقد وجد فى الشعر الحر مهربًا من هذا الجو المثقل بالجوارى والحرير وأشعة مصباح علاء الدين، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة، فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتهما.

وأما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسى غايتها العليا؛ فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية. وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين فى حركة الشعر الحر جذور الرغبة فى تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربى الجديد دونما ضباب ولا أوهام.

٢- الحنين إلى الاستقلال:

يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعرى معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التى تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب فى أن يستقل

ويبدع لنفسه شيئًا يستوحيه من حاجات العصر، يريد أن يكف عن أن يكون تابعًا لامرئ القيس والمتنبي والمعرى، وهو فى هذا أشبه بصبى يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما. ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذوراً نفسية تفرضها، وكأن العصر كله أشبه بغلام فى السادسة عشرة يرغب فى أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر إليه وكأنه طفل أبداً.

إن حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حد ما فى دفع الشاعر الحديث إلى البحث فى أعماق نفسه، عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية متفردة تميزه عن أسلافه، وقد وجد فى الثورة على القوافي الشعرية متنفسًا لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها. ولاريب فى أن هذه النزعة هى تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشىءين من الشعراء فى التطرف والاندفاع، وقد ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة، وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التى رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة. ولن يصعب على الناقد المتزن أن يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أشطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الأساس النفسى للمبالغة التى سقطوا فيها.

٣- النفور من النموذج:

من طبيعة الفكر المعاصر عموماً أنه يجنح إلى النفور مما أسميه (بالنموذج) فى الفن والحياة، وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها، وتلاحظ فكرة النموذج فى الفن الإسلامى القديم فيما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها، حيث يقوم التزيين على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة، أو مجموعة وحدات منضمة فى وحدة أكبر، على أن تراعى فى التكرار النسب المضبوطة ضبطًا دقيقًا. إن الأساس الذى قام عليه هذا الفن العربى عين الأساس الذى قام عليه شعرنا القديم، فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة، ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة يتحاشى التضمين الذى مر تعريفه مراعيًا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التى يكررها إلى نهاية القصيدة.

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر فى نظام الشطرين، فوجده يبيح له شكلاً مقيداً بنمط معين ذى طبيعة هندسية مضغوطة. إن الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لابد أن تفرض، على المادة المصبوبة فيها، شكلاً مماثلاً يملك عين

الانضـغاط وتساوى المسافات، أو لنقل أن هندسية الشكل، لابد أن تتطلب هندسية مقابلة فى الفكر الذى يستوعبه هذا الشكل، وذلك بمعزل عن حاجة السياق، والقوالب تفرض شكلها على المادة التى تنضغط فى داخلها. وإذا كانت القصيدة الشرطية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فإن المادة التى يعالجها الشاعر لابد أن تصبح هى الأخرى ذات مسافات متناسقة، وذلك بحكم قانون خفى يربط بين الشكل والمضمون، ويجعل الواحد منهما مؤثراً فى الآخر، متأثراً به فى الوقت نفسه.

وأبسط نتائج هذا الإلزام فى القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات إلى أن تنتهى بانتهاء الشطر، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبنى جداراً متيناً يصعب على المعنى أن يتخطاه. ونحن نعلم يقيناً أن من شروط البيت الجيد عند العرب أن يكون مستقلاً فى معناه وصياغته عما بعده، بحيث عدوا «التضمين» عيباً فادحاً من عيوب الشعر. يضاف إلى هذا أن الشطر لايسمح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه، فكان لابد للشاعر أن ينهى العبارة معه، وهكذا فرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حد ما، أو مقسومة إلى قسمين متساويين، وفى هذا ما لايروق للشاعر الحديث الذى يميل إلى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً، وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة، وقد يحب أن يقف فى نصف الشطر، ويبدأ عبارة جديدة تنتهى فى نصف الشطر التالى. وكل هذا يعينه على إحداث أثر معين أو إثارة حالة نفسية يقصدها. والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه فى الحياة أيضاً. فلو أصغينا إلى رجل عامى يقص حكاية لالتفتنا إلى ما يحدثه تنويع الأطوال فى عباراته من أثر عميق فى المستمعين. وهذا ما يحرم منه الشاعر الذى يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة.

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسى الصارم الذى يتدخل حتى فى طول عبارته، وليس هذا غريباً فى عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية. الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية، ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم فى جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة فى مكان منه، فيربك النموذج ويخرج على الرتابة، ولهذا أمثلة كثيرة فى مبانينا وبرامجنا وحياتنا. ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل فى العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً. والواقع أن الحياة

نفسها لاتسير على نمط واحد ولاتتقيد بنسبة ثابتة فى أحداثها، وإنما تجرى بلا قيد، لا بل إن اللغة وهى منبع كل فكر وكل شعر، لاتتبع نماذج. إننا نتكلم بحس الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسى مفروض. ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة، وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير.

٤- الهرب من التناظر:

فى طفولتنا كانت البيوت التى يعيش فيها الناس ببغداد بيوتًا شرقية فى بنائها، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسمًا فارسيًا هو «البقجة»، فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع. وإذ أنظر الآن إلى الوراء، ألاحظ أن نظام الشطرين الخليلى فى الشعر كان متناسبًا مع هذا الطراز فى البناء؛ لأن الشطرين تتوسطهما فسحة أو سكتة فى وسط البيت.

والواقع أن شكل البناء هذا، قد كان هو المستعمل فى البلاد الإسلامية منذ العصر الأموى فيما أعلم؛ لأننى شاهدت فى متحف دمشق الوطنى نموذجًا كبيراً لقصر الخليفة هشام بن عبد الملك، فكان مبنيًا على الطراز نفسه: ساحة واسعة فى الوسط فيها الحدائق، تحف بها مبانى القصر من أربع جهات. ولسنا ندرى كيف كانت قصور ملوك المناذرة والغساسنة تبنى فى الجاهلية، وإن كنت لا أستبعد أن تقوم على النسق نفسه مادام هناك ارتباط خفى بين شعر الشطرين وطراز المبانى.

وفيما بعد، عندما راحت بغداد القرن العشرين تتسع إلى الضواحى، بدأ الناس يبنون بيوتهم على الطراز الغربى المعدل فلا يستبقون ساحة وسط البيت، وإنما يجعلون الفسحة أمام البيت ووراءه -حدائق- ولكن تأثير نظام الشطرين الشعرى بقى نافذ المفعول فى طراز البناء؛ لأن المهندس كان حريصًا دائمًا على تشييد بيت له جانبان متناظران تمام التناظر، فالجانب الأيمن يشبه الجانب الأيسر كل الشبه بحيث لو مددنا خطًا وسط البيت لكانت الجهتان متطابقتين. وقد استمر هذا النسق المتناظر مسيطراً على مبانى مدينة بغداد إلى حوالى سنة ١٩٥٥.

وفى سنة ١٩٤٩ ظهرت مجموعتى الشعرية (شظايا ورماد)، وفيها الدعوة الأولى إلى الشعر الحر. وإذ أنظر الآن إلى الماضى، أحسُّ أننى إنما ثرت على طريقة

الشطرين الخليلية، نفوراً من المنزل المتناظر الذى يتطابق جانباه تمام التطابق. والحق أننى كنت أستشعر ضيقًا شديداً بنظام البيوت فى بغداد، كنت كلما رأيت مسكنًا متناظراً شعرت بنفسى تضيق وتظلم. ولم يخطر على بالى أننى إنما دعوت تلك الدعوة الحارة، إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية، تفعيلاتها غير متناسقة فى العدد؛ لأننى أدعو أيضًا إلى تغيير نظام المبانى، ولأننى أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه.

وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشعر الحر بدأ طراز المبانى يتغير. وماذا نجد اليوم؟ لقد أصبح المهندس، حين يبنى بيتا أو عمارة، يتعمد ألا يجعلها متناظرة، فما يكاد يلاحظ أقل ميل إلى هذا التناظر، حتى ينزل بالنسق فوضى من نوع ما، تخلخله ولو على شكل رسوم وخطوط وألوان لا نموذج فيها، ولا مقياس لها، وإنما هى نثر لا تخطيط.

وعلى هذا، تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم، ناشئة عن أننا نتأثر بطراز المبانى التى نحيا فيها، وهى مبان ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذى بصر. وإنى لأومن إيمانًا قويًا بأن الشعر والفن ليسا معزولين عن الحياة، وإنما يرتبطان بها ارتباطًا كاملاً. ومن ثم فإن تخطيط شوارعنا الحديثة وطراز مبانينا لابد أن يؤثر تأثيراً مباشراً فى شعرنا وفنوننا. وهذا هو الحذر الكامن وراء سطوة الشعر الحر على حياتنا الحديثة، فى ظنى. وعلى ذلك، فإن الذين ينادون بضرورة القضاء على شعر التفعيلة الذى لانسق ثابتًا له، إنما يتغافلون عن طراز بيوتنا وأشكال شوارعنا، وينسون أنها لابد أن تترك طابعها على أذهاننا وميولنا النفسية وتدفعنا إلى جهة معاكسة للتناظر الذى ننفر منه اليوم، ونحاول دائبين أن نحدث فوضى تخلّ به ولو إخلالاً جزئيًا.

٥- إيثار المضمون

يتجه الفرد العربى المعاصر على العموم إلى تحكيم المضمون فى الشكل،وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الإنشاء والبناء، وهو ميل عام يستوعب مختلف مظاهر حياتنا. إن الشكل والمضمون يعتبران فى أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لايمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أولاً. والنقد العربى المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة، وينبه إلى ما فى الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والأمة.

غير أن الحركات الاجتماعية والأدبية لاتخضع للمنطق العقلى؛ وإنما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعى. ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذى غلبت فيه على الشعر العربى القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التى لاتعبر عن حاجة حيوية. ووجد الشاعر الحديث نفسه خلقًا لأجيال من الشعراء يكتبون الألغاز والمهمل والتشطيرات ولزوم ما لايلزم وكل ما يدل على أنهم لايريدون إيصال مضمون لازم معين إلى قرائهم، وإنما همهم أن يخلقوا أشكالاً مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب. وقد كان رد الفعل المباشر، عند الشاعر المعاصر، أن يتجه إلى العناية بالمضمون، ويحاول التخلص من القشور الخارجية. وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل؛ لأنه، فى جوهره، ثورة على تحكيم الشكل فى الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيمًا يراعى نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعانى التى يعبِّر عنها. ونظام الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضحى الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة؛ لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه فى البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغى استعمالها، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضى الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعانى التى تملأ نفس الشاعر. وكل هذا إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها، وأن يبدع منها أنماطًا تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة. إن كل ميل إلى تحكيم الشكل فى المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه، وهذا هو السبب فيما نراه من مبالغة بعض الناشئين فى استعمال الأوزان الحرة حتى كانوا ينبذون الأوزان القديمة نبذًا تامًا.

هذه العوامل الخمسة تبدو لنا العوامل الرئيسية التى أحاطت بحركة الشعر الحر، ولكنها ليست العوامل كلها. إن من الممكن أن ننظر إلى الحركة من زوايا أخرى، فنرى فيها مظهراً لضيق الشباب بهالة التقديس التى يحيط بها النقاد العرب أدبنا، وكأن هذا الأدب كمال لاغاية بعده. ولعل التقديس يعد فى نظر الجيل العامل نوعًا من الجمود، وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول، وهى فكرة تجعل العمل والجهد شيئًا لا داعى له ولا فائدة فيه. وقد يكون جيلنا متبرمًا بمضمونات الشعر القديم، وعندما وجد أن أشباح الماضى تعشعش فى هذه الأوزان قرر أن يتركها فترة لتبنى كيانًا شعريًا فى أوزان جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود إلى هذا القديم بنظرة أصفى وفهم أعمق.

وإنه ليهمنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر، بصورتها الحقة الصافية، ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً، ولا هي تهدف إلى أن تقضى على أوزان الخليل، وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تُبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة. ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر. ولذلك لا نرى وجهاً نبرر به ميل بعض الناشئة إلى أن ينظموا شعرهم كله بالأوزان الحرة (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد فى الفصل السابق). غير أن التطرف شىء مألوف فى تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية. ونحسب أن كل حركة تبدأ متطرفة أولاً، ثم ترتد إلى الاعتدال بعد أن تشذبها التجارب وتصقلها الحاجة، ثم إننا على يقين من أن كثيراً من المغالين فى استعمال الشعر الحر سيرتدون فى السنين القادمة إلى الاعتدال والاتزان، ويعودون إلى الأوزان الخليلية فيكتبون بها بعض شعرهم.

أما اليوم فنحن فى شىء من القلق على الحركة، تقلقنا هذه المغالاة التى تصاحبها، وتلك الحدة والعصبية التى يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر. وكأن من الممكن، على الإطلاق، أن نبدع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الموهوبون فى تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة. والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ فى تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذى ساقه إلى إبداع الجديد. ولعل إنكار القديم والمغالاة فى النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم، وقد لايكون غريباً أن يحسّ الفرد العربى، فى هذه الفترة من حياته، بشىء من هذا. ولكننا على ثقة من أنه، وهو سليل هذا التراث الخصيب، لايمكن أن يبقى فى هذا المستوى طويلاً، ولابدّ أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها فى المستقبل القريب. وإذ ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة فى تاريخه الكبير. وسيدرك، أول مرة، أن أوزانه التى ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءاً حياً من تاريخه الأدبى العريق.

الباب الثانى

الشعر الحر باعتباره العروضى

- عروضه العام

- ومشكلاته الفرعية

الفصل الأول
العروض العام للشعر الحر

توطئة:

لعله شيء لاريب فيه أن كثيراً من الشعراء الذين تلقوا الدعوة إلى الشعر الحر في حماسة لايعرفون حتى الآن الغرض منها. إن بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع في القصيدة العربية، وبعضهم يظن أن غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه الواقعية في الشعر. ولئن كنا لاننكر أن هذه الظنون وأمثالها لاتتعارض مع طبيعة الشعر الحر، غير أننا نلح مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافى، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة. إننا، مع الشعر الحر، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانيات التى تقدمها بحور الشعر العربى الستة عشر للشاعر المعاصر الذى يهمه التعبير عن حياته فى حرية وانطلاق. وما لم يدرك الشاعر العربى خطورة موقفه فى هذا المفرق الموسيقى من تاريخ الشعر العربى، ومدى ما يمكن أن يسقط فيه من أغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع، فإن حركة الشعر الحر تسقط يوماً بعد يوم فى هاوية مبتذلة ما كنا نحب أن تصير إليها.

وإنه ليخيل إلى من يراقب ما تنشره الصحف الأدبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسئول حزمة أوراق مالية عالية القيمة. إنه فرح بملمسها الناعم، بخشخشة ورقها، بألوانها ورسومها. إنه يكدسها ويدعكها ويبعثرها ويمزقها ثم يقف متفرجًا منتشياً بما صنع، غير منتبه إلى ما بين يديه من ثروة. ولن ينكر أحد أن فى بحور الشعر العربى إمكانيات موسيقية غنية فى وسعنا أن نستخرجها إذا نحن كففنا عن اللعب بالتفعيلات وصفّها وتلوينها وبعثرتها على أسطر متتالية فارغة من المعنى. والحق أنه إذا كانت اثنتا عشرة سنة من الشعر الحر لم تصح شعراءنا من السكرة الأولى التى جاءت بها فرحة الحرية، فإن الأمر لا يبشر بالخير الكثير.

هذا قد كان موقف الشعراء أنفسهم من الشعر الحر، فماذا كان موقف الجمهور؟ لعلنا كلنا نعلم أن أغلب القراء -وبينهم ناظمون متمكنون- ما زالوا يجهلون الأساس العروضي الخليلي للشعر الحر. إن طائفة منهم تحسبه نثراً لا وزن له مرصوصاً على أسطر متتالية بدافع رغبة صبيانية فى نفس كاتبه. وأنا أميل إلى أن أعتقد بأن الجمهور غير ملوم فى فكرته هذه. فإنما روج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضى، وقد راحوا يصرحون، فى لذة لاتخلو من التشفى، إن الشعر الحر ليس موزوناً وإنما هو نثر، وبذلك ساهموا فى هدم الناحية العروضية من الشعر الحر. ولعلنا أن ندافع حتى عن هؤلاء الشعراء الكبار، ذلك أن أكثرهم لم يكونوا نقاداً للشعر يوماً بحيث يستطيعون الكتابة عن ظاهرة عروضية خالصة مثل الشعر الحر. وإنما يقع أكثر اللوم على النقاد الذين أهملوا الشعر الحر كل الإهمال، فلم يحاول أى منهم أن يكتب بحثاً أو كتاباً يتناول فيه حركة الشعر الحر من جانبها العروضى. وقد كانت الأبحاث القليلة التى نشرت لى منذ سنة١٩٥٢ فى مجلتى الأديب والآداب[١٥] وغيرهما هى- فيما أعلم ولعلى لم أتابع المنشور كله- الأبحاث الوحيدة التى عُنيت بعروض الشعر الحر وألحت فى دعوة النقاد واالشعراء إلى الالتفات إليه.

وأما الناحية التى عُنى بها النقد العربى في دراساته حول الشعر الحر، فقد كانت غالبًا ناحية موضوعاته ومعانيه والصور فيه. فكان الناقد يكتب فصولاً عن عشرات من القصائد الحرة دون أن يشير ولو بسطر إلى الناحية العروضية منها، مع أن تلك القصائد التى كان الناقد يتحدث عنها كانت مشحونة بالأخطاء الوزنية. وإن المراقب الحريص على مستوى نقد الشعر فى وطننا العربى ليتساءل فى اهتمام عن سبب هذا: أترى هؤلاء النقاد لايتحسسون الوزن ولايستشعرون الخطأ العروضى؟ أهم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لاتصك أسماعهم كل تلك النشازات والأغلاط؟ أم أن لمسلكهم تعليلاً آخر أعمق جذوراً؟

من الحق أن نقول إن طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحر دون أن يتعرضوا للأخطاء العروضية فيه يملكون حس النقد وملكة التذوق، ويستجيبون للشعر على أجمل ما نحب لهم. ومن الثابت عندى أن بعضهم قد مارسوا نظم الشعر السالم من الأخطاء بأسلوب الشطرين. وإنما يكمن إهمالهم للناحية العروضية من الشعر الحر فى ظاهرة أعمق بدأت تشيع فى الجو الأدبى بعد الحرب العالمية الثانية، وأعنى بها ظاهرة الرومانسية فى النقد. ومنبع هذه الظاهرة فى أدبنا العربى، شيوع

تلك النظريات التعبيرية Expressive Theories التى نادت أن الشاعر ملهم، وبأن الأوزان تنبعث مغنية فى أعماقه دون أن يحتاج إلى دراسة العروض وأوزان الشعر. لقد سرت هذه النظريات إلى مفاهيم النقد نفسها، فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم بحيث تنبع الأحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح، وظنوا أن الارتكاز إلى القوانين الأدبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوباً يرتكز إلى الفطرة المبدعة ولايحتاج إلى الدراسة العلمية. يضاف إلى ذلك أن الناقد العربى - وهو يدرس شعر شاعر يحتقر العروض لأنه ملهم - أصبح يكره أن يرتكز إلى قواعد العروض حذراً من أن يسىء إلى ذلك الشاعر الملهم بتنبيهه إلى القواعد التى تتعارض مع إلهامه وموهبته.

ومهما يكن من أمر الأسباب، فإن نقادنا المحدثين أصبحوا ينطوون على الاستحياء من علم العروض ويؤثرون إقصاءه عن قيم النقد وأصوله، وكأن شعرنا أجمل وأرق وأسمى من أن يقاس بالمقاييس الموضوعية التى استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة. وقد حان لنا أن نحارب هذه النزعة الخجول فى النقد، خاصة فى هذه السنين التى تعرض خلالها الشعر إلى هزة غير هينة بسبب قيام حركة الشعر الحر. وما دام الشعر الحر -فى أساسه- دعوة إلى تطوير الشكل، ما دام يتناول الأوزان والتشكيلات والقوافى، فليس فى إمكاننا أن ننقده إلا على أساس موضوعى من علم العروض.

على أن دعوتنا إلى العودة إلى علم العروض، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية، لاترمى إلى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب، وإنما نقصد بها أيضاً إلى أن نجد للشعر الحر أصولاً أرسخ تشده إلى الشعر العربى القديم وتضعه فى مكانه من سلم التطور، بحيث يقتنع القارئ الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطم على أيدينا، وأننا لانقل حرصاً عليه من أى شاعر قديم مخلص، وسرعان ما سنكتشف أننا نحتاج إلى أن نطور الدراسات العروضية التى توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية، فقد تطور الشكل فى االشعر العربى بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفى تمام الكفاية فى نقد الأشكال الجديدة التى نمت اليوم، وبات ضرورياً أن يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر. وإنه لطبيعى تماماً أن تظهر الأنماط أولاً، ثم تعقبها القواعد التى بها يقاس الفاسد منها، وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر، وأما القواعد فهى مجرد استقراء واع.

-١-

الشعر الحر أسلوب

أول ما ينبغى لنا أن نفعل ونحن نضع عروضًا للشعر الحر أن نحدد مكانه العام فى كتاب العروض العربى، وسوف نقرر بدءًا أن الشعر الحر ليس وزنًا معينًا أو أوزانًا -كما يتوهم أناس- وإنما هو أسلوب فى ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة، ولذلك فإن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحر إلى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التى ندرسها. وأنا أقترح أن ينص كتاب العروض على أن العرب -ومنهم نحن المعاصرين- قد كتبوا الشعر على أساليب تنحصر فيما يلى:

أ- أسلوب البيت (الشطرين):

ومنه أكثر الشعر العربى، وهو شعر ذو شطرين متساويين فى عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما فى الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما فى الكامل والسريع، أو أربع تفعيلات كما فى المتقارب والبسيط.

ولايشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويين، وإنما يباح فى أحدهما ما لايباح فى الآخر، كما فى قول عمر أبو ريشة. من (الرمل)[١٦]:

كنتُ كالملاّح فى لجّته   كسرت مجدافَهُ الريح فتاها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــن

ويحافظ الشاعر على نمط الأشطر عبر القصيدة كلها، فتتبع صدور الأبيات قانونها الذى هو حذف السبب الخفيف من «فاعلاتن» وبذلك تصبح «فاعلن»، كما تتبع الأعجاز قانونها فى تناسق لايخرج عليه الشاعر إلا فى البيت المصرع (الذى يجرى الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه). ومن الغلط بيت الشاعر على محمود طه من بحر (الرمل):

يا لها! كيف استقرّت ثم فرّت   لحظة مرّت ولكن ما وعاها

فقد خرج شطره الأول على عروض (الرمل) المباح فى غير ما (تصريع) مع أن قصيدته هذه قد حافظت على القانون فى أبياتها جميعا[١٧].

وإنما يباح عدم تساوى العروض والضرب؛ لأن هذا الشعر ذو شطرين، وذلك هو النمط العربى فى كل شعر يجرى على هذا الأسلوب.

ب- أسلوب الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضرب واحد لايتغير ومنه ما يسمى فى الأدب العربى بالأرجوزة. وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما فى أشطر امرئ القيس:

تطاول الليل علينا دمّون

دمّون إنّا معشر يمانون

وإننا لأهلنا محبّون

وقد نوّعوا القوافى فى العصور التالية حين نظموا الأراجيز العلمية مثل الألفيّات فى النحو وغيرها.

وقد ينظم الشاعر شعراً ذا شطر واحد ثابت الطول من أى بحر يختاره كما فعل على محمود طه فى قصيدته (ميلاد شاعر) من «الخفيف»[١٨]:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنّة كنتمُ بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملئوها من الجمال فنونا

املئوها فنّا وليس فتونا

وانشروا الصفو فوقها والسكونا

ج- أسلوب الموشح:

وهو شعر يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين. وتكون أطوال أشطر الموشح متساوية، كقول الشاعر من البحر السريع:

عبث الوجدُ بقلبي فاشتكى ألم الوجد فلبّتْ أدمعي

أيها الناس فؤادي شغفُ

وهو من بغي الهوى لاينُصف

كم أداريه ودمعي يكفُ

أيها الشادن من علّمكا بسهام اللحظ قتل السَّبُع

وقد تكون أطوال الأشطر غير متساوية كما في الموشح التالي مما شاع في العصر الأندلسي المتأخّر، وهو من بحر الرجز:

ليلي طويلْ

ولا معينْ

يا قلب بعض الناسْ

أما تلين؟

ومنه موشح ابن سناء الملك التالي، من السريع:

واملَ لي

حتى تراني عنك في معزل

قلّلِ

فالراح كالعشق إن يزد يقتلِ

لا أليمْ

في شرب صهباء وفي عشق ريمْ

فالنعيمْ

عيشٌ جديد ومدام قديمْ

د- أسلوب الشعر الحرّ:

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت؛ وإنما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضيّ يتحكم فيه، سندرسه بالتفصيل فيما بعد.

هـ- أسلوب البند:

ونحن نعزله فرعًا قائمًا بذاته، مع أنّه في عدم استواء أشطره، ينبغي أن يصنّف مع الشعر الحر. وإنما نعزله؛ لأنّه، في الواقع، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما:(الهزج) و(الرمل)، وليس صحيحًا ما يذهب إليه الدارسون من أنّه يقتصر على وزن واحد هو (الهزج).

وبسبب كون البند ذا وزنين اثنين، خلافًا للأساليب الأخرى؛ فإنّه من المباح فيه أن يكون له أكثر من ضرب واحد: ضربان يتعاقبان وفق خطة ذكية منسّقة أُجمل تنسيق كما سنبين في الفصل الخاص بالبند:

الشعر العربي

أسلوب الشطرين	أسلوب الشطر الواحد
الشطر المتغير الطول	الشطر الثابت الطول (الارجوزة)
ذو الوزن الواحد (الشعر الحر)	ذو الوزنين (البند)

تخطيط يبيّن أساليب الوزن في الشعر العربي ومكان الشعر الحر منها.

-٢-

تفعيلات الشعر الحر

أساس الوزن فى الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية فى تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات فى الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذى التفعيلة الواحدة المكررة، أشطراً تجرى على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضى على هذا النسق، حراً فى اختيار عدد التفعيلات فى الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضى لبحر الرمل، جارياً على السنن الشعرية التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة فى الشطر العربى المعروف، سواء أكان البحر صافياً مثل المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجاً مثل السريع:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية، فى الشعر الحر، في حدود التفعيلة المكررة فى أصل الشطر العربى، فإذا كانت التفعيلة منفردة فى الشطر، كما فى (فاعلن) فى شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلابد له أن يوردها فى مكانها، أى فى ختام كل شطر

من قصيدته الحرة ذات البحر السريع. وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) - المكررة فى أصل الشطر - وينقصها، فيقول فى قصيدته مثلاً:

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

وينبغى للشاعر أن يتذكر دائمًا أن أى شطر فى مثل هذه القصيدة، ينتهى بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط فيه يخرج على قانون الأذن العربية خروجًا منفّرًا.

والواقع أن نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلاً عن أنها لاتتعب الشاعر فى الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة فى خاتمة كل شطر.

وحدة التفعيلة فى الشعر المعاصر:

فى الفقرة السابقة استقرأنا القانون البسيط الذى ينبغى أن يجرى عليه كل شعر حر سليم، ولو التفت إليه الشعراء لما وقع طائفة منهم فى الأخطاء والنشوز، ولعل الشعر الحر لو نشأ فى عصور العروبة السابقة لكان له شأن آخر؛ فقد كان الشعراء كثيرى القراءة للشعر العربى السليم بحيث يتحسسون عروض الشعر ويسلمون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانونًا يطيعونه، ذلك فضلاً عن أن دراسة العروض كانت جزءًا من ثقافة المثقف وأدب المتأدب.

ومهما يكن من أمر الظروف والأسباب، فإن الناشئين من الشعراء المعاصرين - وحتى بعض الراسخين- لم يشخصوا معنى الحرية فى الشعر الحرّ تشخصياً واضحاً، ولم يعرفوا، من الأشطر العربية، موضع التكرار الذى تبيحه الحرية الجديدة، ولعلّهم ظنوا أنها حرية مطلقة لا ضابط لها، وأنها تبيح حتى الخروج على ما تقبله الأذن

العربية والعروض الدارج. ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظموا قصائد حرة تجاورت فيها أشطر من البحر السريع وأخرى من الرجز، كما فى الفقرة التالية لسعدى يوسف:

يا طائراً أضناهُ طول السفرْ

قلبى هنا فى المطرْ

يرقب ما تأتى به الأسفارْ

إن الشطر الثالث فى هذه القطعة خارج على البحر السريع الذى كان منه الشطران الأولان كما نلاحظ إذا نحن وزنّا الأشطر:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مفعولْ

وإنما هو من بحر الرجز؛ لأن (مفعولن) لاترد فى ضرب السريع على الإطلاق؛ وإنما هى مما يرد فى الرجز بحسب قواعد العروض العربى.

على أن قانوننا البسيط للشعر الحر لايحوج الشاعر حتى إلى أن يتعلم أسماء البحور. فإنما ندرك أن (مفعولْ) ناشزة هنا لمجرد أنها واردة فى مكان (فاعلن) التى التزمتها الأشطر الباقية، وكانت تفعيلة منفردة تفرض نفسها على مكانها المعين من كل شطر. إن (مفعول) لايصح أن تردَ هنا، ذلك حتى لو فرضنا جدلاً أنها يمكن أن ترد فى ضرب السريع. وسبب هذا أن الشاعر قد سبق له أن عيّن لنفسه خاتمةً كل شطر، فلا مفرٌ له من الالتزام بها مهما كانت الظروف؛ لأن ذلك هو قانون العروض العربىّ.

ولعلّ من الضرورى أن نلفت النظر، فى ختام هذا الفصل عن التفعيلات، إلى أن الشطر الأول فى القصيدة الحرة يعين للشاعر ضرب كل شطر تال يرد فيها، سواء أكان البحر صافيًا أم ممزوجًا. ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جار فى القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطراً ثابت الطول، أو شطراً متغير الطول من بحر صاف، أو شطراً متغير الطول من بحر ممزوج، ففى الحالات كلها ينغى أن تحافظ على ثبات الضرب. وإنما تنحصر الحرية التى نملكها فى حشو الشطر.

-٣-

بحور الشعر الحر وتشكيلاته

١- أوزان البحور:

يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التى وردت فى العروض العربى هما:

أ- البحور الصافية:

وهى التى يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هى:

الكامل، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

الرمل، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

الهزج، شطره (مفاعيلن مفاعيلن).

الرجز، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن).

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما:

المتقارب، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن).

المتدارك، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن).

وينبغى لنا أن نضيف هنا وزن (مجزوء الوافر): (مفاعلتن مفاعلتن)، فإنه من البحور الصافية، وشطره تفعيلتان.

كما أننى، فى سنة ١٩٧٤ قد وفقت إلى ابتكار وزن صافٍ جديد يجرى هكذا:

مستفعلاتن مستفعلاتن   مستفعلاتن مستفعلاتن

وقد اشتققته من الوزن الخليلى المعروف المسمى «مخلع البسيط»؛ لأننى لاحظتُ أن هذا الوزن لو قسمناه إلى قسمين لكان كما يلى:

مستفعلن فا   علن فعولن

وهى صورة يزيد قسمها الأول حرفًا على قسمها الثانى، فإذا أردنا أن يكون القسمان متساويين كان علينا أن نقول «مستفعلن مفعولن فعولن» ولكنه -بهذه الصيغة- ينقسم إلى قسمين متساويين فى الواقع، مختلفين فى الصيغة، أما حين نريد أن تكون الصيغة أيضاً مضبوطة فإن علينا أن نقول: «فعلن فعولن فعلن فعولن».

ولقد لاحظت أن هذا الوزن - بزيادة حرف واحد على مخلّع البسيط- يكون بحراً صافيًا وحدتُهُ تفعيلتان، ويمكن نظم الشعر الحر منه باعتبار الوحدة تفعيلتين اثنتين كما فى الطويل والبسيط. غير أن توحيد التفعيلتين فى تفعيلة واحدة ممكن بإضافة سبب خفيف إلى التفعيلة «مستفعلن»، وبذلك تصير «مستفعلاتن»، ويصبح الوزن كما يلى:

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

وهو وزن صاف يمكن استعماله فى الشعر الحر فى حرية تامة، والخروج الوحيد فيه على أسلوب الخليل فى صياغة التفعيلات أنّنا أوردنا تفعيلة فيها علّة زيادة فى حشو البيت. ولكن قولنا: «مستفعلاتن» ذا التفعيلة الواحدة أيسر على شاعر الشعر الحر من قولنا: «فعلن فعولن» ذا التفعيلتين. وذلك يبرر مخالفتنا لطريقة الخليل مبدع العروض العربى كله.

ولقد جربت استعمال هذا الوزن الجديد فى ثلاث قصائد حرة أوضحها «نجمة الدم» التى صورت فيها أحداث لبنان الدامية سنة ١٩٧٥، وقد قدمت هذا الوزن الجديد أول مرة إلى الجمهور داعيةً الشعراء إلى استعماله، فى مجموعتى الشعرية «يغيّر ألوانه البحر» الصادرة ببغداد عام ١٩٧٧، وبذلك أصبح عدد البحور الصافية ثمانية بحور.

ب- البحور الممزوجة:

وهى التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات. وهما بحران اثنان:

السريع، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

الوافر، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن).

أما البحور الصافية فإن أمرها يسير؛ لأن الشعر الحر منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرات (على ألا يتجاوز العدد الحدود

المقبولة للذوق العربي في الإيقاع). والمزالق في هذه البحور أقل منها في البحور الممزوجة، وذلك بسبب وحدة التفعيلة. وإنما تكمن مزالق أخطر في البحور ذات التفعيلتين كما سبق أن شرحنا.

إن القصيدة الحرة من البحر الوافر ينبغي أن تجرى على هذا النسق مثلاً:

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب، أي في (مفاعلتن)، ويشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن)؛ لأنها كانت منفردة في شطر الوافر الأصلي، فلايصح أن يقول الشاعر مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

والواقع أن أكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهي بتفعيلة منفردة، فهم يزلقون إذ ذاك فيخرجون عنها، وهذا النوع من الغلط شائع في الشعر الحر شيوعاً ملحوظاً.

وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الاطلاق؛ لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها.

وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل. إن كل ما يمكن أن يصنع من هذا البحر أن ترتب تفعيلاته كما يلي مثلاً:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

وهذا ليس شعراً حراً، كما هو واضح، وإنما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لايتعداهما، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن). وسبب تعذر إقامة شعر حر من هذا الوزن أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة، يجعل طول الشطر محدداً لايعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن). وحتى هذا يبدو لاهثًا متعبًا بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى. ولقد ورد في بعض الموشحات الأندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعر في قصيدة ضمنّها أعجاز نونية ابن زيدون (من البسيط):

غدا منادينا

محكمًا فينا

يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

ووزنه كما يلي:

مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو في نظرنا نظم صلب تنقصه الليونة. والواقع أن في بعض الموشحات الأندلسية من الفوضى والغلط ما لايقل عما في شعر الناشئين اليوم. ونحسب أن الأسباب واحدة في الحالين.

٢- أوزان التشكيلات:

في حديثنا السابق عن أوزان البحور تناولنا الصورة الأساسية للبحر الشعرى كما نص عليها علم العروض، وعلى أساس تلك الصورة قسمنا البحور إلى صافية وممزوجة. ونتناول الآن الصور الفرعية التي يتناولها العروضيون باعتبارها أنواعًا من الأعاريض والضروب، وهي صور يعرفها كل من له اطلاع على علم العروض وقد أطلقت عليها اسم «التشكيلات». إن البحر الكامل مثلاً، في صورته الأساسية، يجرى هكذا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، ومنه قول المتنبي في بداية قصيدة له:

اليوم عهدكمُ فأين الموعد؟ هيهات، ليس ليوم عهدكم غدُ
إن التي سفكت دمي بجفونها لم تدرِ أنّ دمي الذى تتقلّدُ
قالت وقد رأت اصفرارى: من به؟ وتنهّدتْ فأجبتها: المتنهدُ

والكامل، باعتباره هذا، بحرٌ صافٍ؛ لأنه ذو تفعيلة واحدة لاتتغيّر هى (متفاعلن). غير أنّ الكامل -مثل سواه من البحور- لايستقرّ على صورته الصافية هذه، وإنما تعترى تفعيلته الأخيرة (أو ضربه) تغييرات فتَحُولُ إلى (فعلن) أو (مفعولن). للمتنبى مثلاً قصيدة تجرى هكذا:

(متفاعلن متفاعلن مفعولن)

سرْ حلّ حيث تحلّه النوّار وأراد فيكَ مرادكَ المقدارُ
وإذا ارتحلتَ فشيّعتك سلامة حيث اتجهتَ وديمة مدرارُ

وترد للحارث بن حلّزة اليشكريّ قصيدة ذات تشكيلة أخرى هى (متفاعلن متفاعلن فعلن) وهذا نموذج منها:

لمن الديارُ عفون بالحبسِ آياتها كمهارق الفرْسِ
لا شىء فيها غير أصورة سفع الخدود يلحن كالشمسِ
فحبستُ فيها الركب أحدس فى كلّ الأمور وكنتُ ذا حدْسِ

وإنه لواضح أن التشكيلتين:

متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن فعلن

لم تعودا تشكيلتين صافيتين، على الرغم من أنهما كليهما تنتميان إلى البحر الكامل ذى الوزن الصافى فى أساسه. والصحيح أن هاتين التشكيلتين تدخلان تحت نطاق ما سميناه بالبحور الممزوجة، وتخضعان لقانونها الذى شرحناه سابقًا. ومعنى ذلك أنّ التفعيلة المنفردة الطارئة على آخر التشكيلتين ينبغى أن تكرر فى ختام كل شطر من أشطر القصيدة الحرة. وإنما التنويع فى العدد مقصور على التفعيلة (متفاعلن) التى وردت أكثر من مرة فى الشطر الأصلى. وهذا مثال:

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

ولقد كان القانون العروضى الذى خضع له الشاعر العربى دائمًا أنه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان فى قصيدة واحدة، وإنما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلازمها فى كل بيت. وذلك ظاهر فى قصيدة المتنبى والحارث اللتين اخترنا نماذج منهما وهو ظاهر فى الشعر العربى كله، سواء منه ما نظم قبل العروض أو بعده، وإنما الحكم فى ذلك إلى الأذن العربية التى تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان فى القصيدة الواحدة. والواقع أن الخليل بن أحمد إنما أطلق اسم الكامل على التشكيلات السابقة وغيرها جميعًا على سبيل تصنيف هذه الأشكال تحت صنف أساسى، لا على سبيل إقرار اجتماعها فى قصيدة واحدة. والأمر كذلك فى البحور الأخرى ذات التشكيلات المختلفة التى عزلها الشاعر العربى فى شعره فلم يخلط بينها قط.

شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات:

هذه المبادئ الأولية التى حافظ عليها الشاعر العربى فى العصور كلها قد اضطربت، وكادت تمحى فى أيدى الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحر، وأقبلوا على الاندفاع معها. ذلك أنهم خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعًا فى القصيدة الواحدة، فكان الشاعر يجمع فى قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلامبالاة، فإذا قصيدة البحر الكامل تستحيل إلى خليط مما يلى جميعًا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

ولايخفى على كل ذى سمع شعرى مدى التنافر بين هذه التشكيلات، حتى ليضطر المرء إلى أن يطوى قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملاً ما قد يكون فيها من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية. ولنقدم نموذجًا من هذا الخلط لجورج غانم من البحر الكامل:

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حميّا	(متفاعلاتن)
وعزاؤهم أن الحياة تقول للأبطال هيّا	(متفاعلاتن)
منا الصدى منّى	(فعلن)
من مقلتى وفمى	(فعلن)
فأحسّه ناراً ووعداً وارتقابًا للغدِ	(متفاعلن)

هذه خمسة أشطر متجاورة من القصيدة قد أوردت فى (ضربها) أربعًا من تشكيلات البحر الكامل. والأذن العربية لاتقبل فى القصيدة الواحدة إلاّ تشكيلة واحدة، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن. والواقع أن الشعراء –حتى فى عصر الانحطاط– لم يقعوا فى مثل هذا، فمع أن شعرهم كان سمجًا سقيم المعانى ركيك اللغة، إلا أن موسيقى الشعر العربى كانت ترن فى كيانهم، فلا يستطيعون أن يخرجوا عنها.

ومهما يكن فلابد للشاعر أن يستوعب فى ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة، وأن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لايمكن أن تتجاور فى قصيدة واحدة، وإنما ينبغى أن تستقلّ كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضى على ذلك لاتحيد عنه إلى آخر شطر فيها.

علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحرّ ليس خروجًا على قوانين الأذن العربية والعروض العربى، وإنما ينبغى أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين خاضعًا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور، وأن أية قصيدة حرة لاتقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم –الذى لاعروض سواه لشعرنا

العربى– لهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض: ونحن نقول هذا لا لأننا نعادى التجديد؛ وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسبُ فى الموسيقى، شىء ثابت فى كل لغة ثبوت الأرقام فى الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تقى ثاتة لاتتغير، وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التى تبنى من تلك النسب، ذلك كمثل قوس قزح، يبقى إلى الأبد محتفظًا بالألوان كلها، ولايصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان والتجديد فى رصفها ومزجها والتصوير بها.

-٤-

الشعر الحر شعر ذو شطر واحد

أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان لابد لنا أن نلتفت إليهما:

الأول- أن القافية، سواء أكانت موحدة أم لا- ترد فى نهاية كل شطر من الشعر ذى الشطر الواحد، بينما ترد فى آخر الشطر الثانى من البيت فى أسلوب الشطرين. ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفى من القافية، فى حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها؛ لأنه شعر ذو شطر واحد.

الثانى- أن الشطرين فى البيت لايتساويان تساوياً عروضياً، وإنما قد يباح فى الشطر الأول ما لايباح فى الثانى، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحياناً إلى تشكيلتين اثنتين، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات، والتشكيلة الأخرى فى الأعجاز. وهذه الحرية، حرية إيراد تشكيلتين، غير مباحة فى الشعر الحر، لأنه ذو شطر واحد. وسبب هذا المنح أن عدم انتظام وجود شطرين فى هذا الشعر يضعف من إحساس السمع بموسيقى تشكيلتين اثنتين تتعاقبان ويعطى كل منهما وقعاً معيناً يختلف عن وقع الأخرى، فإذا أعطينا القصيدة تشكيلتين بدلاً من واحدة، وكان شطر منها، فوق ذلك، طويلاً وآخر أقصر وثالث أطول، اجتمع على القصيدة تعقيدان: تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الذهن، وتعقيد الأطوال المختلفة. ويؤدى ذلك إلى أن يفقد السمع إحساسه بالموسيقى ويتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة. وأما نظام الشطر الواحد ذى التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الأرجوزة، فإنه يساعد السمع على تذوق الموسيقى، خاصة وأن القافية الواحدة، برنينها وعلو نبرتها، لم تعد موجودة فى الشعر الحرّ إلا فى النادر النادر.

ولابدّ لنا أن نلاحظ أن اختلاف أحد الشطرين عن الآخر فى أسلوب الشطرين هو الذى جَعل وحدة الوزن البيت لا الشطر، وهو الذى جعل العروضيين يقسّمون البيت أقساماً يطلقون عليها أسماءً كما يلى:

الصدر: اسم الشطر الأول.

العجز: اسم الشطر الثانى.

العروض: اسم التفعيلة الأخيرة من الصدر.

الضرب: اسم التفعيلة الأخيرة من العجز.

الحشو: كل ما عدا العروض والضرب فى البيت.

وكانت هذه الأسماء ضرورية، يستعين بها العروضيون على تصنيف الأعاريض والضروب التى وردت فى كل بحر من بحور الشعر العربى. فقالوا مثلاً: العروض الصحيحة والضرب المقطوع، والعروض المجزوءة والضرب المذيل ونحو ذلك، وذلك هو ما سميته «التشكيلة» فى الفصول السابقة. وكان الشاعر العربى يهتدى بسليقته الشعرية إلى العروض والضرب الملائمين فى كل قصيدة يقولها، وكان يطيع ذلك النموذج عبر القصيدة كلها فلا ترد فيها أكثر من تشكيلتين اثنتين إحداهما للصدور والأخرى للأعجاز (ما عدا البيت المصرَّع فإن صدره وعجزه يستويان).

وأما حين كان الشاعر ينظم شعراً ذا شطر واحد كالأرجوزة، فإنه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر فى كل شطر فلايخرج عليها قط. ولم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط إلا فى القصيدة ذات الشطرين. وهذا منطقى بالمعنى العروضى، فضلاً عن أن الأذن العربية ترتاح إليه.

ذلك هو السبب الذى يجعل الشعر الحر لايقبل أن ترد فيه تشكيلتان، فإنما التشكيلتان مزية يمنحها الشاعر إذا هو نظم قصيدة ذات شطرين اثنين يحافظ فيهما على التناسق، وعلى تساوى التفعيلات فى كل شطر، وعلى تقابل كل صدر مع الصدور السابقة واللاحقة فى نظام وتسلسل مضبوطين. وأما الحرية التى يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن فى مقابلها تقييداً فى التشكيلة فيقتصر الشاعر فى قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها. وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية؛ لأن الموسيقى، التى هى قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت فى طول الأشطر، بحيث ينبغى للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرن ويبعث فى وعى السامع لحنًا ويخلق له جوًا شعريًا جميلاً.

على أن الشعراء الجدد لم يتقيدوا بهذا بل خرجوا عليه، ولم يكن ذلك منهم عن سبق إصرار - فيما أعتقد- وإنما كان أساسه قلة المران وضآلة المعرفة بالشعر العربى وعروضه، ذلك أن طائفة من هؤلاء الشعراء لا تنقصهم الموهبة ولا الأصالة وقد عرفنا لهم شعراً مقبولاً بأسلوب الشطرين، وكان الخطأ البارز، فى شعرهم الحر، أنهم

خلطوا، في القصيدة الواحدة، بين تشكيلات البحر كلها على تنافرها. على أن بعضهم كان يقع في غلط أبسط من هذا، فيورد في القصيدة الحرة التشكيلتين اللتين تردان عروضياً في أسلوب الشطرين. وهذا نموذج من شعر خليل حاوى من بحر الرجز.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

دارى التى أبحرت غرّبتِ معى	(مستفعلن)
وكنتِ خيرَ دارْ	(فعولن)
في دوخة البحار	(فعول)
في غربتى وغرفتى	(مستفعلن)
ينمو على عتبتها الغبار(١٩)	(فعولْ)

ويتجلى أسلوب الشطرين في هذا الشعر أوضح لو أضفنا إليه بعض التفعيلات الناقصة، فإنه سرعان ما يبدو هكذا:

داري التى أبحرتِ غربتِ معى وكنت (لى فى البعد) خير دار
فى غربتى وغرفتى (ساكنة) ينمو على عتبتها الغبار

وهذا شعر ذو شطرين جار على القانون. وإنما الخطأ فيه أن ناظمه أراد أن يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين: تنوّع أطوال الأشطر، ووجود أكثر من تشكيلة، وذلك لايكون إلا على حساب موسيقى القصيدة،فإنها تفقد الجمال والرنين.

والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادراً في الشعر الحر الذى ينظمونه اليوم، وهو كما بيّنا خروج صريح على مبادئ الشعر الحر ينبغى للشاعر أن يتحاشى الوقوع فيه.

الفصل الثانى
المشاكل الفرعية فى الشعر الحر

توطئة:

حين وضع الخليل بن أحمد، المتوفى سنة٧٥هـ[٢٠] قواعد العروض العربى القديم، استقرأها من الشعر العربى المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعاً ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور، ثم تناول التغييرات التى تعترى تلك البحور، والتفريعات عنها، وما يعتريها من زحاف وعلل، واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبى بها حاجة الشعر والنقد فى زمانه. وكانت مقاييسه تلك مناسبة لزمانه كل المناسبة؛ لأنها كانت مستقرأة من شعر ذلك الزمن فحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون، وكان غرضه من ذلك أن يستطيع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطئ على أساس علمى ثابت لايعتريه النقص.

وفى زماننا نحن نشأت حركة الشعر الحر، وجاءت بأسلوب جديد فى رصف التفعيلات الخليلية خرج على الأسلوب الشائع. وأدت هذه الحركة إلى أن تنشأ مشكلات عروضية لم تكن تخطر على بال الخليل؛ لأن العرب لم يقعوا فى مثلها، فى قصائدهم، ولذلك بات علينا أن نستخلص، فى هذا العصر، القانون العروضى الذى يضبط هذه المشكلات ويحمى الشاعر والناظم وناقد الشعر من الوقوع فيها. ومع أن هذه المشكلات لاتخرجنا من نطاق العروض الخليلى الرائع، ولاتحوجنا إلى استعمال كثير من الاصطلاحات الجديدة، غير أننا نحتاج -مع ذلك- إلى أن نخصّ الشعر الحر بفصل خاص نضيفه إلى كتب العروض العربى، وندرج فيه -كما فعلنا فى هذا الفصل وسوابقه- القوانين الخاصة بالشعر الحر، والحدود العروضية التى لايصح له أن يتخطاها.

وكما كان اعتماد الخليل، فى ضبطه للبحور والسقطات فى زمانه، على حسه الشعرى، ونوقه وما يحفظ من الشعر العربى، فقد كان اعتمادى أنا أيضاً على حسى الشعرى ونوقى وما أحفظ من الشعر العربى. والفضل فيما قد أكون وفقت إليه من قاعدة أو قانون يرجع إلى الخليل العظيم الذى رصف الطريق لكل شعر عربى خير رصف وأدقه، وابتدع العروض ابتداعاً على غير نمط سابق. ولست أرانى فعلت فى هذا

الفصل عن عروض الشعر الحر أكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التى رصفها ذلك العالم الفذ.

وبعد، فإن لى ملاحظات حول طائفة من التفاصيل المتعلقة بالشعر الحر، وهى ملاحظات نضجت فى نفسى عبر سنين كثيرة كنت خلالها أتابع ما تنشره المجلات الأدبية والصحف اليومية من هذا الشعر. وقد انتهيت بعد طول التأمل إلى أن علينا فى أى عروض نكتبه للشعر الحر، أن ننتبه إلى أربع قضايا فيه هى:

١- الوتد المجموع.

٢- الزحاف.

٣- التدوير.

٤- التشكيلات الخماسية والتساعية.

ولابد لنا من أن نلحق بهذه القضايا الأربع العامة قضيتين خاصتين هما: مسألة ورود (مستفعلان) فى ضرب الرجز، و(فاعل) فى حشو الخبب.

علينا أن نشير كذلك إلى أن الخليل هو الذى وضع الاصطلاحات (الوتد)، (الزحاف)، (التدوير)، ونحن لانحتاج إلى تغييرها فى عروض الشعر الحر. وإنما ينحصر ما نحتاج إليه، فى تعيين الأحكام الخاصة للوتد والزحاف والتدوير فى الشعر الحر نفسه؛ لأن أحكامها هنا تختلف بالضرورة عن أحكامها فى شعر الشطرين وغيره. وذلك بسبب الفروق التى شرحناها بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد المتغير الطول.

-١-

الوتد المجموع

يعرِّف العروضيون (الوتد المجموع) بأنه مجموع ثلاثة أحرف، اثنان منها متحركان والثالث ساكن كقولنا: «لقد، هوى، صحا، نعمْ».

ومن هذا نستطيع أن نستخلص أن هذا الوتد يختم التفعيلات (فاعلن، متفاعلن، مستفعلن)، ومعنى هذا أنه يرد فى أربعة من بحور الشعر الحر هى:

١- المتدارك، فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

٢- الرجز، مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

٣- الكامل، متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

٤- السريع، مستفعلن مستفعلن فاعلن.

وقد اقتصرت كتب العروض العربى، قديمها وحديثها، على تقديم الوتد تقديماً عابراً فى بدايات أبحاث العروض، ثم لاتعود إلى ذكره قط. ونحن اليوم فى فترة من تاريخ الشعر العربى تحتم علينا أن نعنى بهذا الوتد، خاصة فى تلك التفعيلات التى تنتهى به مما ذكرنا.

والذى نلاحظه -وهى ملاحظة شخصية- أن الوتد فى الشعر العربى يتصف بشىء من الصلادة والقسوة، ويجنح، من ثم، إلى أن يتحكم فى الكلمة التى يرد فيها، ويرفض أن يسمح للشاعر بتخطيه. ومعنى هذا، إذا أردنا التبسيط، أن الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع أن يشق الكلمة التى يرد فى أولها إلى شقين. مثال ذلك أن نقول مثلاً:

شيخ المعرّة شاعرُ

مستفعلن متفاعلن

إن الوتد الأول هنا هو الحروف الثلاثة (معرْ) فى كلمة (المعرّة)، وقد جاء من الكلمة فى وسطها، وبذلك شقّها إلى شقين أحدهما فى آخر التفعيلة (مستفعلن) والآخر فى أول التفعيلة (متفاعلن).

وتفسير ما نذهب إليه أنّ التفعيلة، بمعناها الشعريّ، وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم، وهذه الخاصيّة أبرز وأشدّ فى التفعيلات الوتدية التى أشرنا إليها، لما ذكرناه من قسوة الوتد وصلادته، فإذا توقف الصوت عند آخر الوتد انقسمت الكلمة إلى قسمين تتخللهما وقفة قصيرة وذلك مستكره ينفر منه السمع الشاعرى نفوراً ظاهراً.

إن قسوة الوتد هذه تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر إيراده فى آخر الكلمة لكى يختمها به ويقويها، بدلاً من أن يورده فى أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها. هذا هو القانون العام، وقد نحتاج إلى بعض الاستثناءات فيه بالنسبة للمواقع التى يرد فيها كما سنذكر.

وقد يتساءل القارئ: ماذا صنع آلاف الشعراء العرب من أسلافنا لتحاشى مشكلات هذا الوتد المشاكس إذن عبر القرون؟ ولماذا لم يقعوا فى شَرَكه إذا كان يستدعى هذا الالتفات الخاص من الشاعر؟ والجواب أنهم كانوا يتحاشونه بالسليقة؛ لأن طبيعة الكلمة العربية وطبيعة موسيقى الأوزان كانت ترفض للشاعر أن يقع فى مزالق الوتد، فيعرف كيف يتخلص منه، وتلهمه فطرته الموسيقية أن يلجأ إلى واحدة من الطرق التالية للتخلص من أشواك الوتد:

١- أن يورد الشاعر الوتد فى آخر الكلمة لا فى أولها كأن يقول (متجافياً) أو (زهر الربى) أو(ذاهباً).

الكلمة	الوتد فيها	التفعيلة
متجافياً	فياً	متفاعلن
زهر الربى	ربى	مستفعلن
ذاهباً	هباً	فاعلن

٢- أن يورد الوتد فى النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف مدّ، مثال ذلك قول ابن مالك:

وأستعين الله فى ألفيّه

فالوتد هو الحروف «تعى» فى كلمة (وأستعين) وآخره كما نرى ياء. وقد خفف

ذلك من قسوته وجعل شوكته تكسر فى حرف المدّ.

٢- ومما يخفف وقوع الوتد فى الجزء الأول من الكلمة أن يكون آخر الوتد أل التعريف، مثل قول مصطفى جمال الدين من قصيدة رجزية[٢١]:

أهلاً بعينيك أبا فلاحِ   يا حاشد القلوب بالأفراحِ

فإن الوتدين فى الشطر الثانى مختومان بأل التعريف (شدال) (ب بال). ويتكرر هذا فى أبياته التالية أيضاً:

وحاصد اليأس وزارع المنى   وساكب البرء على الجراح

وجاعل الليل لفرط بهجة   أجمل من توهّج الصباح

ويبدو لى أنّ سبب ليونة الوتد المختوم بأل التعريف أنّ "آل" هذه ليست جزءاً من الكلمة، وإنما هى أداة تضاف إلى الاسم، فالوتد المنتهى بها لايمزق الكلمة.

ولكن الذى يلوح لى، أن علينا أن نستثنى من هذه القاعدة، الوتد الذى ينتهى بأل التعريف الواقعة خاتمة لعروض البيت، فإنها هنا لاتكسر شوكة الوتد؛ وإنما يبقى مع وجودها حاداً ويحطم جمالية البيت، ومن هذا بيت مصطفى جمال الدين نفسه من قصيدة من البحر الكامل:

بغداد بالسحر المندّى بالشذى الـ   ـفوّاح من حلل النسائم يقطر[٢٢]

ولا يقولن قائل إن هذا مقبول بدليل وقوعه فى شعر شعرائنا القدماء، ذلك أنه كان يرد لديهم على ندرة. أما أنا فقد كنت طوال حياتى الشعرية أنفر منه، ووقعتُ فيه مضطرة فى قصيدتى «إلى عينىّ الحزينتين» المنظومة سنة ١٩٤٥ فى أوائل حياتى الشعرية، ولم يكن جناحى قد قوى على الطيران فأوقعت التدوير فى بحر وتدى عندما قلتُ:

ورأيتما خلل الدموع مفاتن الـ   ـماضى وطاف الشوق فى أفقيكما

وذلك لأن وقوع أل التعريف فى ختام عروض البيت يشقّ الكلمة التى وقع فيها التدوير إلى شقين ولايلتئم الجرح.

ولابدّ لى أن أنبه إلى أن هذا جائز عندما يقع فى عروض المجزوء مثل مجزوء الكامل، خلافاً للوافى. وهى قاعدة غريبة أشرت إليها فى موضع آخر من هذا الفصل

ووقفت عاجزة عن تفسيرها، فما الذى يلطف ضيقنا ويلينه ونحن نقرأ مجزوء الكامل الذى تنتهى عروضه بأل التعريف، فى حين نستقبح ذلك فى وافى الكامل؟ فلينظر القارئ إلى انسياب أبيات على الجارم المجزوءة:

يخطرن حتى تعجب الأغصان من لين القدود

يعبثن بالأيام والأيام أعبث من وليد

هذا أوان العدو لا الإبطاء والمشى الوئيد

إن الأشطر هنا متموّجة، مناسبة، مترقرقة، وكأنها موجة عذبة تعلو وتهط فى وداعة ويسر. ويكاد الشطران يكونان شطراً واحداً متناسقاً فلا وقفة بينهما.

٤- ومع ذلك فإن إيقاف الوتد على حرف صلد فى منتصف كلمة ليس ممنوعاً. وإنما يرد فى الشعر بشروط. وذلك بأن يكون وقوعه كذلك نادراً بحيث يرد إلى جواره، وتدٌ يختم كلمة، ووتد آخر يقف على حرف مدّ، فإن وجود هذه الأوتاد التى كسرت حدتها يجعل الأذن تتقبل ورود وتد واحد عنيف فى البيت، لا بل إن وروده قد يضيف تنويعاً إلى التفعيلات لقلته وندرته.

الوتد فى شعر المعاصرين

فى الحق أن شعراءنا الذين نظموا الشعر الحر يقابلون الوتد بقلة اكتراث ويتركونه، فى أحيان كثيرة، يهدم ألحانهم ويضعف موسيقى شعرهم دون أن يحسوا. ولانظن ذلك يقع لهم لأن العلم بالعروض ينقصهم، فالعروضيون كما قلنا لايتعرضون إلي هذه القضية قط؛ وإنما لأن معرفة شعرائنا بالشعر العربى السليم أقل مما ينبغى لهم. وقد يكون بعضهم من مدمنى قراءة الشعر المعاصر وهو غالباً غير سالم من الأخطاء العروضية، وليس مثلاً يحتذى فى الذوق الموسيقى، وإلا فلا تعليل لدينا لما نراه فى القصائد الحديثة من رداءة فى الصياغة وركاكة فى الأنغام. وأغلب الظن أن القارئ يتلو القصيدة ويحسها ضعيفة الوزن ناشزة النغم دون أن يدرى سبب ذلك فيها. وهو غالباً يخرج مغتاظاً مهيّأً لأن يهاجم الشعر الحر فى أول فرصة تسنح له.

هذا مثلاً بيت لفدوى طوقان من قصيدة ضعيفة الوزن[٢٣]. قالت من الرجز:

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين.

إن الأوتاد فى هذا الشطر هى:

تَرَدْ فى كلمة (استردّت)

تىَ الـ فى كلمة (ذاتى التى)

تَحَطْ فى كلمة (تحطمت)

بأيـ فى كلمة بأيدى

وهذا تقطيع البيت[٢٤]:

هنا استرد	دت ذاتى الـ	لتى تحط	طمت بأيْـ	دى الآخرين
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن	مستفعلان

ومنه نرى أن الشاعرة قد وقفت أربع مرات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة، وحكمها فى هذا الموضع حكم الحرف الصلد، وهذا، كما نرى من قراءة البيت، قد ألقى على الكلمات عبئاً ثقيلاً وكسرها تكسيراً. والبيت، بعد ذلك، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعرى الرقيق الذى يرد فى بحر الرجز عادة، وذلك لأن الوتد هنا أقوى من الكلمة، بحيث قطع أوصالها. ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهى عندها الوتد كما سبق أن شرحنا، أو لو أنها على الأقل قد فعلت ذلك فى تفعيلتين من أربع لساعد ذلك الشطر، ولكنها لم تفعل ذلك وإنما وقعت فى عكسه فجمعت بين الوقوف على حرف صلد، والوقوف فى وسط الكلمة، فكانت الكلمة تبدأ فى وسط التفعيلة وتنتهى فى وسط التفعيلة التالية. وكذلك الأمر فى التفعيلات فهى تبدأ فى منتصف كلمة وتنتهى فى منتصف كلمة تالية، وكل ذلك ظاهر فى تقطيع الشطر الذى أوردناه سابقاً. وهو أمر شائع فى الشعر الحر الذى نظموه فى السنوات الأخيرة، فليست فدوى هى وحدها التى وقعت فيه، وإنما اخترنا الشطر من شعرها، لأنها تحسن النظم ومثل هذا فى شعرها نادر.

ونحب أن نشير إلى أن الوتد فى تفعيلة الرجز (مستفعلن) أقسى منه فى تفعيلة الكامل (متفاعلن)؛ وذلك لأن ورود السبب الثقيل (متَ) فى أول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد فى ختام التفعيلة بسبب موازنته له، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الوتد. وأما فى (مستفعلن) حيث السبب الخفيف (مسْ)، فإن الوتد فى آخرها يصبح أشدَّ قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له. ولذلك نجد الرجز أسرع انزلاقاً من الكامل

إلى النثرية وضعف الموسيقى، علي الرغم مما نراه من سهولة النظم على الرجز بحيث سماه أسلافنا (حمار الشعراء). ومصداق ما نقول أن أخطاء الشعراء فى الشعر الحر المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم فى ذلك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل.

ومع ذلك كله فإن قواعد الوتد فى الرجز تنطبق على قواعده فى الكامل ولو بدرجة أخف، ولذلك نلاحظ أن التدوير نادر الورود فى البحر الكامل والبحر الطويل[٢٥]، ويكاد يكون مستكرهاً ولو لم تنصّ كتب العروض على منعه. وإنما ذلك ملحوظ فى دواوين الشعراء أنفسهم، ولسنا نراهم وقعوا فيه إلا اضطرارا.

وخلاصة الرأى أن من مستلزمات الوتد أن يقف بين الحين والحين فى نهاية الكلمة، وأن تكسر شوكته ببعض الوسائل الأخرى التى ذكرناها. ذلك أمر يحتمه الذوق وتتطلبه الأذن الشعرية، وقد صنعه الشعراء، وإن كان العروضيون لم يقرروه قط. حتى ابن مالك، فى ألفيته النحوية المنظومة، قد التزمه. والحق أن منظومته، من وجهة نظر العروض، تتمتع بموسيقى مقبولة نفتقدها فى أكثر شعر الرجز الحديث الذى شاع فى السنين الماضية. وإنه لعار يلحق بالشعر الحديث أن تكون «منظومات» أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين. ونحن أشد أسفاً على ذلك؛ لأننا ندرى أن شعراءنا لايقلون مواهب عن أولئك القدماء، غير أنّ الاستهانة بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ قد باتت فى عصرنا شبه نمط مضلل وقع فيه الجيل. وليس الذنب ذنب الحرية كما يظن أناسٌ يحبون التقليد والجمود؛ وإنما هو ذنب الجهل وضعف السمع حيناً وذنب عدم المبالاة حيناً.

-٢-

الزحاف

يعرف العروضيون الزحاف بأنه «تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء فى البيت»، وهذه أمثلة له تعنينا فى الشعر الحر.

التفعيلة	زحافها	اسمها العروضى
متفاعلن	مستفعلن	الإضمار
مستفعلن	مفاعلن	الخبن
فاعلن	فعلن	الخبن
مفاعلتن	مفاعيلن	العصب

وأكثر ما يعنينا من هذه الأمثلة هنا، الزحاف الذى يمس تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستفعلن) إلى (مفاعلن)، وهو مرض شاع شيوعاً فادحاً فى الشعر الحر، واستهان به الشعراء، أو لم يحسوا به فتركوه يعبث فى شعرهم ويفسد أنغامه. والواقع أن هذا الزحاف مباح فى وزن الرجز، وقد ورد فى شعر أسلافنا كثيراً، وكان وروده جميلاً مقبولاً لا مأخذ عليه. وإنما أبيح ذلك فى وزن الرجز، لأنه يدخل تنويعاً وتلويناً على التفعيلة (مستفعلن) حيث الانتقال منها إلى زحافها، بين الحين والحين، يدخل على القصائد الرجزية جمالاً وموسيقية. ولم يزل الشاعر العربى الحديث يلجأ إلى هذا التنويع الذى هو صفة عامة فى بحر الرجز تدخل فى تركيبه، والعروضيون يعترفون بها ويفسحون لها مجالاً فى كتبهم وقواعدهم.

غير أن ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط، وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتاً كاملة، وأشطراً، تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف. هذا، مثلاً، نموذج من شعر صلاح عبدالصبور. قال من الرجز[٢٦]:

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

وهو كما نلاحظ شطر ذو ست تفعيلات وهذا تقطيعه:

وحين يقْ   ـبل المسا   ء يقفر الط   طريق والظ   ظلام محـ   ـنة الغريب

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلان

ومنه ندرك أن تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون أن يعبأ الشاعر، ولقد أصبح البيت، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب، ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منفراً للسمع. والواقع أنه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحر التى ندرسها فى هذا الفصل، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعرية نلمسها فى بعض قصائده الأخرى. وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ.

وأما سائر أصناف الزحاف التى أشرنا إليها فى أول هذا الفصل فسوف نتخطاها؛ لأننا لا نراها تحدث إشكالات خاصة بالشعر الحر. ومنها زحاف التفعيلة (فاعلن) وهو (فعلن)، وقد ألف الشعراء أن يعزلوه فى قصائد كاملة، وقلما يستعملون فيها أصل التفعيلة (فاعلن) إلا فى النادر. ومن وزن المتدارك الأصلى (فاعلن) فى شعرنا المعاصر قول ميخائيل نعيمة:

هللى هللى يا رياحْ وانسجى حول نومى وشاح[٢٧]

وبعد فما الزحاف، إذا أردنا أن ننظر إليه نظرة بسيطة، ونخرج عن تعريفات العروضيين؟ إنه علة تعترى البيت وليس أساساً فيه. أو هو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبُّه لأنه لا يرد كثيراً. تماماً كما قد نحب خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزهم، أو زكاماً يداهمنا يومين، ثم ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعذوبة العافية وجمالها. فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها إلى خصومات وزكامات لاتنتهى؟ ألن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف؟

ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم فى قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة. إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية. وقد تفشَّى الزحاف الذى هو، فى نظرنا، مسئول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع، والنثرية، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده فى الشعر الحر. والحق مع الجمهور.

-٣-

التدوير

البيت المدوّر، في تعريف العروضيين، هو ذلك الذى «اشترك شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها فى الشطر الأول وبعضها فى الشطر الثانى.» ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة. نموذج ذلك قول المتنبى من الخفيف:

أنا فى أمة تداركها اللـ ـهُ غريب كصالح فى ثمودِ

فكلمة «الله» قد وقع بعضها فى آخر الشطر الأول وبعضها فى أول الشطر الثانى.

وللتدوير، فى نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته كما فى هذه الأبيات من شعر أمجد الطرابلسى، وهى من البحر الخفيف:

وحدةُ العرْب قد تضوّع فى الجوّ شذاها مثل الخميلِ النضيرِ
وحدة العرْب مزّقتْ حجبَ الليـ ـل وشعّت ملء الفضاء المنير(٢٨)

وكما فى أبيات على محمود طه، من الهزج:

إذا ما طاف بالشرفـ ـة ضوءُ القمر المضنى
ورفّ عليكِ مثل الحلـ ـمِ أو إشراقة المعنى
وأنت على فراش الطهـ ـر كالزنبقة الوسنى(٢٩)

وإنما المحذور فى «التدوير» هو أن العروضيين لم يتناولوه تناولاً نوقياً، بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى المواضع التى يمتنع فيها لأن الذوق لايستسيغه. والواقع أن كل شاعر مرهف الحاسة، ممن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعرى، لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم فى التدوير بحيث يبدو فى مواضع ناشزاً يؤذى السمع. ولسوف نجد، حين ندرس دواوين الشعر العربى الجديد، أن الشعراء كانوا، بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير فى بعض المواضع، ولو أن كتب العروض لم تشر إلى ذلك على الإطلاق.

وإذن فما هذه المواضع التي ينبغي للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير؟ ملاحظتي الشخصية أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل: (فعولن) في بيتي عمر أبو ريشة، من المتقارب:

رويدكِ لاتجرحي صمتك الر — هيب ولاتهتكي مئزره

فإني أحس به همهمات الـ — وحوش وخشخشة المقبره[٣٠]

ومثل (فاعلاتن) في البحر الخفيف ونموذجها من شعر سليمان العيسى:

وحدةٌ تلهم الكواكبَ مسرا — ها وتمشي في القفر ظلاً ظليلا

وحدةٌ تفجر الينابيعَ في الكو — ن فراتاً يسقي العطاش ونيلا[٣١]

غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل: (فاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعلن). وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمد الهمشري[٣٢] من الكامل:

هي جنة الأشجار والأظلال والـ — أعطار والأنغام والأنداءِ

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلمّا يقعون في تدوير البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (السريع) أو (الرجز) أو (الكامل). نعم، إن ورود بيت مدور في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل، وفي وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر، وندرته ذات دلالة. ومن هذا النادر قول المتنبي من الكامل:

الناعمات القاتلات المحيا — ت المبديات من الدلال غرائبا

وله من الطويل:

وكم من جبال جبتَ تشهد أنني الـ — ـجبال وبحر شاهد أنني البحرُ

والواقع أنّ التدوير هنا -حتى في شعر المتنبي- قد أساء إلى موسيقية الأبيات. ولو تجنبه الشاعر لكان أحسن.

وملاحظتي الثانية حول التدوير، وقد تكون ملاحظة غريبة، أنه وهو لايسوغ في البحر الكامل، يسوغ في مجزوء الكامل، لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة، من ذلك البيت الثاني من قول البهاء زهير[٣٣]:

مالى أراك أضعتنى   وحفظت غيرى كل حفظِ؟
متهتكاً فإذا حضـر   تُ تظلّ فى نسـك ووعـظِ
متفاعلن متفاعلن   متفاعلـن متفاعـلاتن

ومن هذا فى الشعر الحديث أبيات على الجارم فى قصيدته المشهورة(٣٤):

يا سطـر مجـد للعـرو   بة خـطّ فى لوح الوجودِ
بغـداد إنّا وفـد مصـ   ـر نفيض بالشوق الأكـيد
أهلـوك أهلـونا وأبـ   ـناءُ العشـيرةِ والجـدود
حتى يكـاد يحبّ نخـ   ـلكِ نخلُ أهلى فى رشـيدِ
متفاعلـن متفاعـلن   متفاعـلن متفاعـلاتن

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن بحر الرجز الذى يصح التدوير فى مجزوئه كما فى قول نزار قبانى:

حـــدودنا باليـاسمـيـ   ـنِ والـنـدى محصّـنه
وعنـدنا الصخـور تهـ   ـوَى والـدوالى مدْمـنه
وان غضـبنا نـزرع الـ   شمـسَ سـيوفاً مؤمـنه
بـلادنا كانـت وكـا   نـت بعـد هـذى الأزمنه
فـى أرضـها كتبتُ هـ   ـذى الأحرفَ الملحّنه(٣٥)

ولعلّ السبب الذوقى الذى يبرر وقوع التدوير فى مجزوء الكامل والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أنّ المجزوء قصير بحيث لايعسر فيه التدوير، ولعلّ للأمر تفسيراً آخر يفوتنى، والله أعلم.

التدوير فى الشعر الحر:

ينبغى لنا أن نقرّر، فى أول هذا القسم من بحثنا، أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً فى الشعر الحر، فلايسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً. وهذا يحسم الموضوع.

وإذن فلماذا نكتب هذا الفصل؟

نفعل ذلك؛ لأنّ امتناع التدوير فى الشعر الحر ليس شيئاً معروفاً لجمهرة الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر، وإنما نبدأ نحن بتقريره استنباطاً وقياساً على العروض العربى وانقياداً للذوق الفطرى. وليس يخفى أن كل قاعدة مقررة إنما بدأت بأن استنبطها إنسان ما، فذلك سائغ ولا مأخذ عليه. وإنما ينبغى لنا أن نبرر هذا المنع من جهة، وأن نشير إلى ما يقع فيه الناشئون من أخطاء، فى هذا الباب، من جهة أخرى.

وأحب أن أقول أولاً إننى لست ممن يمنع الأساليب الجديدة لمجرد أنها لم تُسمع من العرب؛ وذلك لأن تطور الظروف والأحوال فى البيئة قد يستدعى تطور القواعد. وإنما اعتمادنا دائماً على الذوق والمنطق الأدبى والفطرة الشعرية التى نملكها وهى، لا ريب، شديدة التأثر بأحوال العصر الذى نعيش فيه، وذلك بالإضافة إلى مقاييس العروض العربى والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين.

أما أسباب امتناع التدوير فى الشعر الحر، فى رأيى، فأنا أبسطها فيما يلى:

أولاً- لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد كما سبق أن أوضحنا. وذلك يتضمن الحقائق التالية:

أ - كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، فى العصور كلها، قديماً وحديثاً، شعراً يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلايدور آخره. وذلك منطقى وهو يتمشى مع معنى التدوير الذى لايقع إلا فى آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثانى، وذلك فى القصائد ذات الشطرين وحسب. وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التى تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

ب- لأن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول فى شطر مستقل، وإنما ساغ فى الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هى البيت الكامل لا شطره. وأما فى الشعر الحرّ فإن الوحدة هى الشطر، ولذلك ينبغى أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة كما فى فقرة جورج غانم التالية من المتقارب:

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاةِ يعودُ الرَّ

فيقُ البعيد(٣٦)

ج- لأن شعر الشطر الواحد ينبغى أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل فاصلة تشعر بوجود قافية). ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية؛ لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين، وبسببها يضيعون قوافيهم التى يجهدون لها أحياناً. والمثال السابق من شعر جورج غانم نموذج لما نقول. فقد انتهى الشطر الثانى بالقافية (يعود) وهى تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد). على أن مجىء التدوير فى الشطر الثانى قد جعل تقطيع الشطر كما يلى:

ترى يا صغار الـ رعاةِ يعودُرْ

فعولن فعولن فعولن فعولن

ومعنى ذلك أن القافية (البعيد) أصبحت تقابل كلمة (يعودر)، وبذلك ماتت القافية، وكان على الشاعر أن يضحى بواحد من اثنين: القافية أو التدوير. ولسنا ندرى لماذا لم يقل مثلاً:

ترى يا صغار الرعاة يعود

رفيقى البعيدُ

وإذا كان يريد أن يجعل (يعود) قافية، ويحسب أن الشطر قد انتهى عندها، فكيف فاته أن بداية الشطر التالى (الرفيق البعيد) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل؟ ومتى كان البيت العربى يبدأ بساكن؟

ثانياً- يمتنع التدوير فى الشعر الحر لأنه شعر حر، أعنى أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله فى غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذى كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغى أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره فى القصيدة الحرة؟

الحقيقة أنه ليس من سبب يبرر ذلك على الإطلاق. فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذى كان يقيد الشاعر. وإذا كان الشاعر من قبل يستعمل تدويراً يطيل به الشطر الأول فإن الشاعر الحر يستطيع

أن يطيل شطره دون تدوير، وذلك بأن يرص الشطرين المدور أولهمـا مـعًـا في شطر واحد؛ لأن ذلك مباح في االشعر الحر، وهو في الواقع مزيته. وفي هذه الحالة يصبح التدوير بلا معنى على الإطلاق. وقد كانت أشطر جورج غانم تشير إلى هذا بوضوح، فقد قال في شطرين:

ترى يا صغار الرعاة يعود الرَّ

فيق البعيد

وهذا شيء لا ضرورة له، ففي وسعه أن يقول في شطر واحد متناسق:

ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد

وقد رأينا مما سبق أن القافية (يعود) في الشطر الواحد ليست أقلّ ضياعًا منها في شطرين؛ وذلك لأن التقسيم القسريّ لشطر واحد إلى شطرين لاينقذ هذين الشطرين من أن يبقيا شطراً واحداً في الواقع.

وبعد، فإن كون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى، ينفي الحاجة إلى التدوير أصلاً. فإذا احتاج الشاعر إلى شطر طويل فإن في وسعه أن يكتبه بلا تدوير. بدلاً من أن يكتب شطراً ذا ثلاث تفعيلات مدوراً بحيث يفضي إلى شطر آخر ذي ثلاث تفعيلات، فإن في إمكانه أن يجمع الشطرين في شطر واحد ذي ست تفعيلات. أو لم نبح له ذلك في الشعر الحر؟ فما الداعي إلى التدوير إذن؟

وقد يعترض علينا شاعر بأن يقول «إنى إنما أجعل الأبيات مدورة في أشطر متتالية كثيرة؛ لأن العبارة التى أكتبها تستغرق أشطراً كثيرة. أوَ لم تبيحوا لي أن أطيل العبارة كما أشاء؟»، والواقع أن في هذا السؤال وهماً واضحاً. ذلك أن التدوير ليس ملازماً للعبارة الطويلة، فقد تكون العبارة قصيرة ويدور الشاعر البيت مع ذلك، وقد تكون طويلة دون أن يحتاج إلى تدوير البيت. ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أشطر مدورة؟ لماذا لاتستغرق عشرة أشطر غير مدورة؟ إن التدوير، لو تأملنا، لايتصل بطول العبارة، وإنما هو محض انشطار الكلمة إلى شطرين كل منهما ينتمي إلى تفعيلة. ومن ثم فإنه يقع في كل شطر من قصيدة عباراتها قصيرة، فتبدأ العبارة في

منتصف الشطر المدور وتنتهي في النصف الثاني، ثم تبدأ عبارة جديدة في منتصف شطر مدور ثان وتنتهي في الشطر الثاني. وكذلك فلا صلة للتدوير بطول العبارة.

ثم إن هناك سؤالاً شديد الأهمية ينبغي للشاعر أن يلقيه على نفسه، السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى. فلنفرض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) إلى ما شاء الله. فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد؟ الجواب على هذا قد ثبت لي بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء: إن ذلك غير سائغ ولا مقبول؛ لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها. ذلك فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل؛ لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء. لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأه. ولننظم مثالاً من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلن) بلا وقفة مع غلبة التدوير:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش
أحلاماً طريات ورش العطر خدّ الليل والدنيا
تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد
القبريّ وانتاب المدى خوف من المجهول، يا
قلبي تيقّظْ واترك الأوهام تجني كل
باقات الأماني. أمسكَ الجذلان بالأفراح
والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأ مشرق
الدنيا ضياء وابتسامات فدع فتن الصباح
المشرق المسحور ينفذ لاتكن حيران مقطوع
الرؤى...

أليس هذا نظماً سمجاً، ميتاً، لايحتمل؟ إن قراءته غير ممكنة، وهو لترادفه السريع ممل رتيب يتعب السمع ويضايق الحسّ الجماليّ لدى القارئ، وأبرز ما ينقصه هو الوقفات، ذلك أن السكتة في آخر الشطر والبيت كانت وما زالت عنصراً «مهماً» في

القصيدة. إن للسكوت وقعاً شعرياً يعادل وقع الأشطر نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا.

والظاهر أن كثيراً من الذين ينظمون الشعر الحر ينسون هذه الحقيقة، ولذلك نراهم يرصّون لنا أشطراً كثيرة مدورة هي في الحقيقة كلها شطر واحد.

وما أحراهم بأن ينتبهوا.

ملاحظة ختامية:

أصبح الشعراء المحدثون اليوم ينظمون قصائد طويلة كل أشطرها مدورة، أو لنقل إنها تتألف من شطر واحد طويل في الحقيقة لما سبق أن قررناه من أن التدوير يمتنع في الشعر الحر، ولسوف يبدو أن ما نظمته سنة ١٩٦٢م لكي يكون مثالاً للرداءة قد أصبح بعد عام ١٩٦٨ قاعدة تحتذى ونموذجاً يطيعه عشرات الشعراء اليافعين. ومثال ذلك قصيدة حسب الشيخ جعفر (السيدة السومرية في صالة الاستراحة) وفيها يقول:

(تخيّرني وجهك السومري مطاراً، فمالي سوى أن أرحّب أو أن أودّع، سيدتي كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنسني كلما انحسر المشترون، اتركيني ألمّ تقاطيع وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات، عودي تماثيل في باطن الأرض أو في المتاحف بيني وبين الشحوب الذي لمسته يدي برهة).

وأمثال هذا شائعة لدى اليافعين اليوم، ولن أتناوله بالدراسة في هذا الكتاب، وإنما مكانه كتاب ثان أشتغل الآن في تأليفه.

-٤-

التشكيلات الخماسية والتساعية

جاء الشعر الحر بالحرية، وأصبح في مقدور الشاعر أن يزيد التفعيلات في الشطر وينقصها كما يشاء وفق القيود والشروط التي ذكرناها في الفصول السابقة، وقد أدى ذلك إلى أن ينظم الشعراء أشطراً تتنوع أعداد تفعيلاتها من الواحدة إلى العشر، وكان أن جابهنا في الشعر العربي الأشطر ذات الخمس تفعيلات.

ونحن حريون أن ننبه أولاً إلى أن الشعر العربي، في مختلف عصوره، لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس، وإنما كان الشطر يتألف إما من تفعيلتين كما في الهزج والمجتث والمضارع، أو من ثلاث كما في الرجز والرمل والكامل، أو من أربع كما في الطويل والبسيط والمتقارب والخبب. وعند هذا وقف الشاعر، فلم نقرأ له أشطراً ذات خمس تفعيلات إطلاقاً.

وأما في المجزوء فإن طول الشطر لم يزد على تفعيلتين أو ثلاث، وعندما يكون الشطر المجزوء مدوراً فإن طول الشطر يصبح -في الواقع لا في الاعتبار- ست تفعيلات وإن سميناه بيتاً؛ لأن المدور، في حقيقته، شطر لا شطران. وهذا قد كان الطول الأقصى للشطر العربي.

وجاء المعاصرون وتناولوا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحر، فخرجوا على قانون الأذن العربية ونظموا أشطراً ذات خمس تفعيلات. وكان ينبغي لهم، إذ ذاك، أن يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها، فلماذا لم يكتب العرب شعراً خماسي التفعيلات عل الإطلاق؟ أوَ كان ذلك مصادفة واعتباطاً؟ أم أن للعدد خمسة صفة تجعله لايصلح في شعر لدن ذي إيقاع؟ على أن المعاصرين، شعراء ونقاداً، لم يعنوا ببحث هذه الأسئلة ولم يقفوا عندها. لا بل أن مجابهتنا بالأشطر الخماسية لم تثر أي صدى، فكأن العرب قد ألفوا ذلك، ومضى الشعراء يكتبون أشطراً خماسية دونما تعليق.

وكان ذلك كله ينم عن الإهمال، إهمال من الشعراء الذين يكتبون بأسلوب جديد، فلا يعنون حتى بالإشارة إلى ذلك، وإهمال من النقاد الذين تمر بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت أنظارهم. وإنما كان ينبغي أن تدرس القضية فإما أن تقر باعتبارها تجديداً يقبله

الذوق المعاصر، أو أن ترفض؛ لأنها نشاز موسيقى تأباه الأذن العربية. ولعلنا نعتب على العروضيين أكثر مما نعتب على سواهم، لما فى أيديهم من سبل النقد الشعرى وما لهم فى أنفسنا من ثقة، على أن أكثرهم - فيما نعلم - قد استكبر أن ينظر فى الشعر الحر، وأنف أن يعده شعراً بحيث ينزل إلى نقده بمقاييس العروض الصلدة، ومن ثم فماذا يعنيه أن ترد فيه خمس تفعيلات أو لا ترد؟ ومهما تكن الأسباب، فإن الشعراء راحوا يقعون فى الشطر الخماسى دون أن ينتبهوا إلى شناعة وقعه فى السمع وقبح إيقاعه.

هذا نموذج من قصيدة لفدوى طوقان سبق أن اقتبسنا منها[٣٧]:

تجنّى صديقىَ المقرّبَ الأثير (أربع تفعيلات)

صداقة حميمة تشدّنى إليك من سنين (خمس)

وقولها فى القصيدة نفسها:

قبلك من سنين من سنين (ثلاث)

نشدتها مذ كنتُ طفلة حزينة مع الصغار (خمس)

وحين فتّحتْ براعمى ورعرع الصبا النضير (خمس)

وضمّخ الجواء بالعبير

ومثل ذلك فى قصيدة عنوانها (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب[٣٨]:

تقول يا قطار يا قَدَر (ثلاث)

قتلتَ إذ قتلته الربيع والمطر (أربع)

وتنشر الزمان والحوادث الخبر (أربع)

والأمّ تستغيث المضمّد الخفر (ثلاث)

أن يرجع ابنها يديه، مقلتيه، أيّما أثر (خمس)

وترسل النواح يا سنابل القمر (أربع)

لعل هذه النماذج تخبرنا هى نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع فى التفعيلات الخماسية، ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع، بحيث لانحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها.

ومما لا يقبل كذلك استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات، ومثالها قصيدة لخليل الخورى، من المتقارب. قال[٣٩]:

تمرّ ليــال أحـسّ بهـا أنني لـن أكــحل جـفني بمـرأى الصــبـاحْ
ليــال أرى الموت فـيـهـا على قــاب قـوس وأدنى يمـدّ إليّ الجناح
وأســمـع دقّـات قلبى مـجنونة كـالريـاح كـعـصـف الرياح
يردّ صـداهـا جـدار الظلام ويذرو حـبـيـبـاتهـا فـهى رجع نواحْ
فـأبسمُ مـسـتـسلمّاً غـيـر أنى إذا مـا أطلّ على الكون فـجـرٌ ولاحْ
أرانى ما زلتُ أحيا كمـا كنت لا الموت جاء ولا ثار حولى الصـياحْ

إن كل شطر فى هذه القصيدة ذو تسع تفعيلات وهو -كما نظن أنّ القارئ يقرنا عليه- أطول مما ينبغى لشطر واحد، وليس لنا مفرٌ من أن نعده شطراً واحداً؛ لأن العدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله. ولقد كنا نستطيع أن نقسمه على ثلاثة أشطر لو أن الشاعر أراد ذلك وأحدث له الوقفات اللازمة فى ثنايا الشطر. والواقع أن قابلية العدد تسعة للقسمة على ثلاثة تجعل إطالة الشطر إليه أمراً غير مقبول، فماذا كان يضير الشاعر أن يقول هذا مثلاً:

فأبسم مستسلمّاً غير أنى إذا ما أطل
على الكون فجر ولاح
أرانى ما زلت أحيا كما كنت لا الموت جاء
ولا ثار حولى الصياح

إن ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين: أولاهما أن العرب لم يكتبوا شطراً مدوراً أطول من ثمانى تفعيلات، وثانيهما أن الرقم تسعة هو نفسه ثقيل الوقع فى السمع، كالرقم خمسة تماماً. فليس الطول وحده هو الثقيل فيه؛ وإنما لأنه أيضاً ذو تسع تفعيلات.

أما السبب فى كون العددين خمسة وتسعة لايردان فى الشعر العربى فلعله يحتاج إلى دراسة للمقاطع تكشف السر فيه.

ملاحظة ختامية:

نبّه أكثر من أديب إلى أننى أنا نفسى أستعمل التشكيلات الخماسية فى شعرى، وقد أدهشنى هذا فرجعت إلى قصائدى فإذا الأمر صحيح. ومن ثم فإن الظاهر أننى مجزأة إلى جانبين: جانب منى ذهنى يرفض كل تشكيلة خماسية رفضاً كاملاً، وجانب منى سمعى يتقبلها ولا يرى فيها ضيراً. أو لنقل إن الناقدة فىّ ترفض، والشاعرة تتقبل.

ولقد أجريت تجربة عام ١٩٦٨ فنظمت قصيدة مقطوعية كل أشطرها خماسية وعنوانها «ضوء القمر»، وقد نشرتها مجلة فى القاهرة أظن اسمها كان (مجلة الشعر) ورئيس تحريرها صلاح عبدالصبور، وقد صدر منها عدد واحد وتوقفت، ولكنى ما زلت أنفر من هذه القصيدة ولا أحبها بسبب خماسية تفعيلاتها، وقد رفضت أن أدخلها مجموعاتى الشعرية المطبوعة. بعد هذا، سأترك الشعراء والقراء يحكمون فى قضية التشكيلات الخماسية بما يرونه مناسباً، ما دمت قد أعلنت حقيقة موقفى إعلاناً أميناً.

-٥-

مستفعلان في ضرب الرجز

يقع بعض الذين ينظمون قصائد من بحر الرجز في خطأ شنيع هو أنهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) في ضربه، ولايقع هذا في الشعر العربي قط، لأن الأذن تمجه، ولعل خير دليل نقدمه على شناعة وقع (مستفعلان) هذه في ضرب الرجز ما نجده في كتب النحو العربي حين يتحدثون عن أنوا ع التنوين، فيسمون التنوين في خاتمة بيت رؤبة التالي (غالياً) أي صعباً عسيراً لاينبغي أن يرد:

وقاتمِ الأعماق خاوي المخترَقْنْ

مشتبه الأعلام لمّاع الخفقَنْ

وظاهر أن التفعيلة الأخيرة هنا قد التقى فيها ساكنان وباتت مماثلة لمستفعلان (ما عدا أن القاف فيها حرف صحيح لا ليّن). وإنما سموا النون هنا (غالية)؛ لأنها وردت في مكان غير مقبول من تفعيلة الرجز التي ترفضها. وليس في الشعر العربي كله، عدا هذه النون، تشكيلة لبحر الرجز تنتهي بـ(مستفعلان). ومن الواضح أن بيت رؤبة شاهد نحويّ، وكثيراً ما يتعسف النحاة في التماس الشواهد.

وأما لماذا أورد المعاصرون (مستفعلان) هذه في خواتم تشكيلات الرجز في شعرهم الحرّ، فلعلّ التعليل الوحيد له أن الشاعر الناشئ سمع أن في الشعر الحر حرية، فظن أن معنى تلك الحرية أن يخرج على العروض وقواعده، وحتى على الأذن العربية وما تقبله، وغاب عنه أن العروض هو الموسيقى، ولا سبيل إلى الخروج عليه ما دمنا ننظم شعراً. ولاريب أن اصطلاحنا «الشعر الحر» لايسمح بمثل هذه التأويلات الفضفاضة التي وقع فيها الشعراء؛ لأننا احترزنا بكلمة (الشعر) عن أن نقصد بالاصطلاح الخروج على ما هو أساسي في كل شعر وهو الموسيقى. وأما (الحرية) فقد شرحناها بأنها التحرر من التقيد بالشطرين المتساويين في الطول. ومن ثم فإذا نظمنا قصيدة حرة، على وزن الرجز، فمن المنطقي أن نتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز جميعاً، ما عدا التقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر.

وقد بدأت الفوضى فى بحر الرجز على يد قلة من الشعراء الناشئين كما أذكر، وكنت وأنا أرقب ما تنشر الصحف أعتقد أن الراسخين من الشعراء، الذين مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً، سوف يتحاشون الوقوع فى هذه الفوضى، ومن هؤلاء نزار قبانى مثلاً وقد سبق له من بحر الرجز فى ديوانه الأول:

تقول لى مكسورة الأهداب عمّ تبحثُ؟

قلت أضعتُ قبلة وفقدُها كم يورث

قد قفزت منى وقوف الشعر منك تمكث

سمراء رديها إلىّ ليس بى تريّث[٤٠-٢]

هنا نرى نزار قبانى لا يأتى بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير أنه يقع فى ذلك عندما يخرج إلى سماء الحرية فى الشعر الحر بعد ذلك بسنوات، وكأنه نسى حتى أذنه الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول:

أكتب للصغار

للعرب الصغار حيث يوجدون (مفاعلان)

أكتب للذين سوف يولدون (مفاعلان)

أكتب للصغار

قصة بئر السبع واللطرون والجليل

وأختىَ القتيلْ

هناك فى بيّارة الليمون أختىَ القتيلْ (مفاعلان)

إذ كان فى يافا لنا حديقة ودار

يلفّها النعيم

وكان والدى الرحيم (مفاعلان)

مزارعاً شيخاً يحب الشمس والتراب[٤١]

وكذلك نجد هذا الخطأ لدى فدوى فى قصيدتها (تاريخ كلمة) التى سبق أن اقتطفنا منها ذلك حيث تقول:

ومرت الأيام يا صديقيَ الأثير

جديبة مطمورة بالثلج بالأسى المرير (مفاعلان)

وقلبي الوحيد ينطوي على جفافه على ظماه[٤٢] (مفاعلان)

إن هذا شنيع. وأنا على يقين من أن نزار وفدوى –وكلاهما شاعر مرهف ذو موهبة صافية– سوف يلاحظان معنى ما أقول فوراً ويقران أنه ناشز، وإنما يقعان فيه، على ما أظن، وهما يشعران بنفور منه. غير أن دوار الحرية قد أصابهما فيمن أصابه، فجعلهما يسكتان صوت فطرتهما الشعرية. ولعل هذا أيضاً شأن غير قليل من الشعراء الذين نشأوا بعد نزار وفدوى مثل صلاح عبدالصبور[٤٣] وغيره. ونحن نتمنى أن يعود هؤلاء الشعراء إلى صوت فطرتهم التى تلهمهم وأسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ. ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يدرس العروض ولو دراسة عابرة، فإنما وجد العروض ليعين الشعراء أكثر مما يعين الناظرين. وإنما يفهم العروض الفهم الحق الشاعر الموهوب، وأما الناظم فمهما درسه فإن جوانب منه تبقى غامضة عليه، فضلاً عن أنه لايستطيع أن يبدع فيه، وقصارى ما يملك أن يقيس على الموازين قياساً انطباقياً جامداً.

والواقع أن الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك، وللنظم قواعده وأسسه. فإذا كان الشاعر الموهوب، بكل موهبته التى يعتز بها. ينظم الشعر ويخطئ فى الوزن، فما باله يزدرى العروض ويترفع عن دراسته إذن؟

-٦-

فاعلُ فى حشو الخبب

المعروف أن تفعيلة الخبب (فعلن) ليست إلا زحافًا يعترى تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن)، وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبب أو (ركض الخيل) كما يسمونه أحيانًا. والمعروف أيضاً أن العرب لم يستعملوا هذا الوزن إلا نادراً، ولعلّ ذلك هو الذى جعل الخليل ينساه فلا يحصيه فى بحوره الخمسة عشر، وإنما استدرك به الأخفش وسماه لذلك (المتدارك).

ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، كما نرى من نموذجه التالى المشهور:

يا ليل الصبّ متى غده؟	أقيام الساعة موعدهُ
رقد السمّارُ وأرّقهُ	أسف للبين يردّده
فبكاه النجمُ ورقّ له	مما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذى هيف	خوفُ الواشين يشرّده
نصبت عيناى له شركاً	فى النوم فعزّ تصيّدهُ
صنم للفتنة منتصب	أهواه ولا أتعبّدهُ
صاح والخمرُ جنى فمه	سكرانُ اللحظ معربدهُ(٤٤)

وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لايصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة، وإلا للأجواء التصويرية التى يصحّ فيها أن يكون النغم غالباً، وإنما يثبّت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطّع أنغامه، فكأن النغم يقفز من وحدة إلى وحدة، وسبب ذلك أن (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن (وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى)، وهذا التوالى الذى يعقبه سكون فى كل تفعيلة يُسبْغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه قفز. وذلك هو الذى جعلهم يسمّونه (ركض الخيل) أحياناً.

والظاهر أن الشاعر العربىّ كان يضيق بهذا التقطع فى وزن الخبب، فيعمد إلى التخفيف منه بإسكان العين فى (فعلن) بين الحين والحين، وبذلك يتحول السبب الثقيل

إلى سبب خفيف ويزول العناء، وذلك واضح في قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصري السابقة:

ينضو من مقلته سيفاً وكأنّ نعاساً يغمده

إن في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعاً على الأصل وذلك يكبح جماح الحركة ويخفف منها. فضلاً عن أنه يضيف تنويعاً وتلويناً إلى تفعيلات البحر الرتيبة.

ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا، ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعلُ)، وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيتُ فيه حتى الآن. هذا مثلاً مطلع قصيدتي (لعنة الزمن)[٤٥] من الخبب:

كان المغـربُ لون ذبيـحِ
والأفـق كآبـة مجـروحِ
ووزن الشطر الأول فيه هو:
فَعْلن فاعلُ فاعل فعْلُ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق، خلافاً للقاعدة العروضية في الخبب. وأنا أقرّ بأنني وقعتُ في هذا الخروج من غير تعمّد. وقد ألفتُ أن أنظم الشعر بوحي السليقة، لا جرياً على مقياس عروضيّ، تحملني خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني، ومن ثم فإن (فاعلُ) قد تسربّت إلى تفعيلاتي (الخببية) وأنا غافلة. وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أنتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب.

وسرعان ما احتج عليّ الدكتور جميل الملائكة[٤٦] منبهاً إلى خروجي عن تفعيلة الخبب، وقد أدركت فوراً أنه على حق وأن تفعيلتي دخيلة، وجلست أفكر، مندهشة، في سبب هذا الذي وقع لي، فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذني المرنة خروجاً على الوزن مثل هذا؟

وجاء الجواب بعد قليل من التأمل، وكان جواباً بسيطاً واضحاً: إن أذني، على ما مر بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً. فليس هو خطأ وقعتُ فيه،

وإنما هو تطوير سرتُ إليه وأنا غافلة. ومعنى ذلك أن (فاعلُ) لاتمتنع فى بحر الخبب؛ لأنّ الأذن العربية تقبلها فيه. وإذن فلماذا لم يقرّها العروضيون؟ وهل من حقى أنا أن أثبت تفعيلة جديدة فى بحر عربى ضبط منذ عصور طويلة؟

الواقع أنه ليس من حقى، كما أنه ليس من حق أى شاعر أن يفعل ذلك، إنما يقرر القواعد القبول العام. نعم، لقد قرر الخليل قواعد جديدة، غير أن تقريره ذلك لم يكن هو الذى ثبّتها، وإنما ثبتت حين قبلها الشعراء المتمكنون والعارفون فى عصره، وكذلك لن تثبت تفعيلتى الجديدة إلا إذا لقيت موافقة العروضيين.

والحق أن قليلاً من التأمل فى التفعيلتين (فَعِلن) و(فاعلُ) لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً؛ لأن طولهما واحد، وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين.

ف ع ل ن - ف ا ع ل

- - ه - ه - - -

فإن بين أيدينا هنا تفعيلتين تحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد، وإنما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والساكن. ويظهر ذلك واضحاً حين نكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى:

فعلن = فاعلُ

ومعنى ذلك أن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة؛ وإنما تقع الطويلة فى مطلع (فاعلُ) وفى آخر (فعلن).

ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء فى التفعيلتين، فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء.

وكل هذا يجعل ورود (فاعلُ) فى الخبب سائغاً مقبولاً حتى ليصحّ، فى عقيدتى، أنْ نكتب قصيدة خببيّة وزنها كما يلى:

فاعلُ فاعلُ مفتعلن

أقبلَ فجرك يا وطنى

إن الأذن العربية تقبل هذا. فكيف بها وهو يرد، على وجه التنويع عبر وزن الخبب؟

هذا إذن هو السبب الذى جعلنى أتمسك بتفعيلتى الدخيلة، والواقع أننى لم أزل أستعملها فى حشو الخبب، ومنه فى آخر قصيدة كتبتُها منه:

وعدٌ فى شفة الزنبق غطى المرج شذاهْ

وتألقُ فجر منبثق فوق مسافات مبهورهْ

ونسائم تعبر فى وديان مسحورهْ

إن شاء اللهُ، رؤى أغنية طافحة وندى وصلاهْ

ورأيى أن إقرار ذلك قاعدة فى بحر الخبب يضيف سعة وليونة إلى هذا البحر الذى يضيق بفواصله الصغرى كما بيَّنا.

والرأى الأخير لأغلبية العروضيين والشعراء المتمكنين فى الوطن العربى(٤٧).

الباب الثالث

الشعر الحر باعتبار أثره

- الشعر الحر والجمهور

- أصناف الأخطاء العروضية

الفصل الأول
الشعر الحر والجمهور

توطئة:

لعل تاريخ الشعر العربى لم يعرف هزة أكبر من تلك التى تعرض لها وهو يواجه حركة الشعر الحر التى بدأت تنتشر انتشارها الجارف منذ سنة ١٩٥٢، مع أن أولياتها تعود إلى سنة ١٩٤٧، فقد جاء هذا الشعر بتجديد كامل فى النظرة إلى وزن الشعر، فنقل الأساس فيه من الشطر إلى التفعيلة، ومن نظام الشطرين الاثنين والقافية الواحدة، إلى نظام الشطر الواحد والقافية المتغيرة(٤٨). ومع أن الحركة كانت قائمة على أساس راسخ من العروض العربى، ببحوره وأشطره وقوافيه، إلا أن الجمهور العربى قد تكشَّف عن مقاومة مستمرة صريحة لها، فلم يرض أن يتقبل هذا الشعر الجديد، ولا أن يحاول فهمه، وما زالت أغلب الأوساط الأدبية والفكرية تتحدث عنه بازدراء وسخرية. ولقد ألفنا فى السنين الماضية أن نرى أنصار الشعر الحر يقابلون تحفظ الجمهور بالثورة وبحملات السباب والتجريح بشكل يوجع ضمير أى مراقب رصين للموقف، ذلك أن الجمهور العربى الذى يرفض هذا الشعر الحر لايعدو أن يكون أحد اثنين: إما أنه متأخر فى ثقافته ووعيه الشعرى والأدبى وذوقه عن شعرائه الشباب بحيث لايستطيع أن يصل إلى فهم حركة جديدة ما زالت تبدو له غامضة، وإما أنه محق فى رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ما، وفى الحالتين لاينبغى لنا أن نتهجم على الجمهور، فإن كان الحق معنا، وكان جمهورنا الذى نكتب له متأخراً عنا، فإن واجبنا أن نعلمه لا أن نسبه ونهينه ونهاجم مقدساته، وأما إذا كان الجمهور على حق، فماذا علينا أكثر من أن نرى الحق ونقره، ولو كان ضدنا؟ إن الشعر العربى ينبغى أن يكون أعز علينا من أى تجديد غالط وقعنا فيه.

على أن من حسن الحظ أن الظروف أقل قسوة من هذين الطرفين اللذين ذكرناهما، فلا الجمهور العربى متأخر إلى هذا الحد المؤسى، ولا الشعر الحر صادم للروح العربية والأذن العربية، وإنما يقوم موقف الجمهور منه على تداخل عوامل عديدة بعضها خارجى وبعضها يتصل بكل حركة مجددة تقابل جمهوراً ذا تراث قديم أصيل، وبعضها يرجع إلى أغلاط يقع فيها الشعراء أنفسهم.

ومهما يكن من أمر فقد حاولت في هذا البحث أن أدرس الأسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف من الشعر الحر موقف المقاوم، وقد صح لديً، بعد طول التأمل، أن السبب في ذلك يرجع إلى ثلاثة أصناف من العوامل:

١- العوامل التي تتصل بطبيعة الشعر الحر واختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين الشائع في الشعر العربي.

٢- العوامل التي تنشأ من ظروف الشعر العربي في هذه الفترة التي ولد فيها الشعر الحر، وهي عوامل تسببها ملابسات في جونا الأدبي سندرسها.

٣- عوامل تنشأ عن إهمال الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر، وعدم عنايتهم بتهذيب شعرهم، وقلة معرفتهم بالشعر العربي، وضعف أسماعهم الموسيقية.

وسوف ندرس كل مجموعة من هذه العوامل في فصل خاص.

-١-

طبيعة الشعر الحر

لاريب فى أن السبب الرئيسى فى مقاومة الجمهور العربى للشعر الحر يكمن فى كون هذا الشعر خارجًا على أسلوب الوزن الذى ألفه العرب، وكل جديد يقابل فى أوله بالمقاومة والرفض، فليس الشعر الحر بدعًا فى هذا. ولقد كان طبيعيًا أن يضيق به القراء حين جوبهوا به أول مرة سنة ١٩٤٧.

وأكاد أعتقد أن أغلب القراء -وبينهم أدباء وحتى شعراء أحيانًا- ما زالوا لايملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحر، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم أنه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربى؟ وإنما يحس بهذه الحيرة، على الخصوص، أولئك الذين لايملكون أسماعًا مرهفة تميز وزن الشعر تمييزًا دقيقًا، وهؤلاء قد ألفوا، أن يروا الأوزان مرصوصة، على شطرين متساويين، بحيث يكون تبيُّن موسيقاها أسهل؛ ولذلك تاهوا وتعبوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية فى أطوالها، وعاد الارتكاز إلى التفعيلة بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكى يتبين الإيقاع والموسيقى.

كان القراء يقرأون البحر الكامل (الوافى) وهو مكتوب هكذا:

قلبى يحدّثنى بأنّكَ مُتْلِفى	روحى فداكَ عرفت أم لم تعرفِ
لم أقضِ حقّ هواكَ إن كنتُ الذى	لم أقضِ فيه أسًى ومثلى من يفى
مالى سوى روحى وباذلُ نفسه	فى حبّ من يهواه ليس بمُسْرفِ
فلئن رضيتَ بها فقد أسعفتنى	يا خيبة المَسْعى إذا لم تُسْعفِ(٤٩)
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وكانوا يقرأون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالى:

ولقد دخلتُ على الفتا	ةِ الخدْرَ فى اليوم المطيرِ
الكاعبُ الحسناءُ تر	فل فى الدِّمَقسِ وفى الحرير

فدفعتُهـــا فتدافعـــت مشى القطـاةِ إلى الغـدير(٥٠)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وكانوا يقرأون مشطور الكامل وهو يعادل شطراً واحداً منه. وكانوا يتقبلون ذلك كله لمجرد أن كل صنف منه معزول عن الصنف الآخر، فلا تكون القصيدة إلا وافية أو مجزوءة أو مشطورة دون أن تخلط بين هذه الأصناف.

وجاء الشاعر الحديث، فرأى الرابطة بين وافى البحر ومجزوئه ومشطوره قائمة واضحة؛ لأن هذه الأوزان كلها ذات تفعيلة واحدة هى متفاعلن، وهى كلها تنتمى إلى البحر الكامل، وإنما الفرق بينها فى عدد (متفاعلن) وحسب، فهى تتكرر فى الوافى ست مرات وفى المجزوء أربعًا وفى المشطور ثلاثًا. وقد لاحظ الشاعر أنه، إذا وحد الضرب، استطاع أن يجمع مجزوء البحر ومشطوره وأجزاءهما فى القصيدة الواحدة لأن عدد مرات التكرار لايؤثر فى الموسيقى شيئًا ما دامت التفعيلة واحدة والضرب واحداً، ولذلك رأى أن يمزج بين الأطوال كلها فى قصيدة واحدة. وكان ذلك طبيعيًا وموسيقيًا على أجمل ما يمكن.

والواقع أن الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربى، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافى والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعًا. ومصداق ما نقول أن نتناول أية قصيدة جيدة من الشعر الحر ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك، فلسوف ننتهى إلى أن نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربى دون أية غرابة فيها، ولنأت بمثال لما نقول. من قصيدة (إلى العام الجديد) من البحر (الكامل):

يا عامُ لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوفْ

من عالم الأشباح ينكرنا البَشَر

ويفرّ منّا الليلُ والماضى ويجهلنا القَدَرْ

ونعيشُ أشباحًا تطوفْ

نحن الذين نسيرُ لا ذكرى لنا

لا حُلمَ، لا أشواقَ تشرقُ، لا مُنى

آفاقُ أعيننا رمادْ

تلك البحيراتُ الرواكد فى الوجوه الصامته

ولنا الجباهُ الساكته

لا نبض فيها لا اتقادْ

نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته

الهاربون من الزمان إلى العَدَمْ

الجاهلون أسى الندم

نحن الذين نعيش فى ترف القصور

ونظلّ ينقصنا الشعورْ

لا ذكرياتْ

نحيا ولا تدرى الحياة

نحيا ولا نشكو ونجهلُ ما البكاء

ما الموتُ ما الميلاد ما معنى السماء(٥١)

ولنفرز أشطر هذه القصيدة ونجزئها إلى الأطوال التى يعزلها العروض العربى، فلسوف نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربى حق الجريان. وهذه أولها، وهى من مجزوء الكامل ذى الشطرين:

يا عــامْ لا تقــرب مسا	كــننا فنحــنُ هنا طــيوفْ
ويفــرّ مــنا الليل والـ	ـماضـى ويجهلــنا القَـدَرْ
تــلك البحـيراتُ الروا	كــد فى الوجــوه الصامــته
نحن العــراة من الشعو	ر ذوو الشفــاه الباهــته
متفاعلــن متفاعلــن	متفاعلــن متفاعلــن

أما القصيدة الثانية فهى من المشطور وهذا نصّها:

نحن الــذين نســيــر لا ذكــرى لنا

لا حُلْم لا أشــواقَ تـشــرق لا مُنَى
من عــالم الأشـبـاح يـنكرنا البَـشَـرْ
الهــاربـون من الزمــانِ إلـى العَــدَمْ
نحن الذين نعيش فى ترف القـصـورْ
نحيــا ولا نشكو ونجـهل مــا البكاءْ
مـا الموت ما الميلاد ما مـعنى السمـاء
مـتـفــاعلن مـتـفــاعلن مـتـفــاعلن

وهناك قصيدة ثالثة نستطيع استخلاصها ذات وزن أقصر هو المنهوك.

ونعــــيش أشـــبـــاحًـــا تـطوفْ
آفـــــاق أعــــيـنتـا رمَـــــادْ
ولنـا الجـــبـــاهُ الســـاكــتــــه
لا نبـضَ فـــيـــهـــا لا اتّـقـــاد
ونظـل ينـقـــصـنا الـشـــعـــورْ
نحـــيـــا ولا تـدرى الحـــيـــاة

إن هذه القصائد كلها من البحر الكامل وتفعيلتها جميعًا واحدة هى (متفاعلن)، وهى إنما تجتمع فى الشعر الحر؛ لأن ذلك لايخرج على النغم الذى تقبله الأذن العربية، وكل ما هنالك أنه أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى. وليس يمكن أن يرفض الاعتراف بوزن ذلك شاعر ذو سمع مرهف، وإنما جاءت الضجة من القراء كما أسلفنا، وقد حسب بعضهم أن الشعر الحر نثر اعتيادى لا وزن له إطلاقًا. وليس أفظع غلطًا من هذا الحكم، كما رأى القارئ مما سبق. وإننى لأخجل حين أرى أحيانًا شعراء معروفين من الجيل السابق يصرحون فى الصحف بأن الشعر الحر نثر. إن مثل هذه التصريحات فى الواقع مؤلمة، ليس لأنها تؤثر فى مستقبل الشعر الحر -ذلك لأنها لا تؤثر فيه- وإنما لأنها تشير إلى الارتجالية التى يكتب بها أدباؤنا، وإلى قلة تشخيصهم لمسئوليتهم فى توجيه جمهور يتطلع إليهم ملتمسًا التوجيه. والواقع الذى نحبّ أن نعود فنؤكده أنه ما من عارف

بالشـعر على الإطلاق يمكن أن يرضى لنفسه أن يقول إن الشعر الحر نثر لا شـعر، وإنما يقول ذلك من لا معرفة له، أية معرفة، بالشـعر العربى والعروض العربى، فليتحرج أى أديب كبير من الأحكام الارتجالية. إن الجيل الطالع سيكون أكثر معرفة بالعروض من أن تفوت عليه مثل هذه الأحكام الفاسدة.

-٢-

الظروف الأدبية للعصر

كان أسلوب كتابة الشعر العربى يمنحه شكلاً معينًا يساعد القارئ غير الشاعر على أن يدرك، فى يسر وسهولة، أن هذا شعر لانثر، فما يكاد الشاعر يكتب الموزون، بأسلوب الشطرين، حتى يدرجه هكذا:

يا حسـرة ما أكاد أحملها	آخـرها مزعـجٌ وأولهـا
عليـلة بالشـآم مفـردة	بـات بأيـدى العـدى معللها
تسأل عنا الركبان جاهـدة	بأدمـع ما تكـاد تمهلـها[٥٢]

وإذا نظم الرجز أدرجه هكذا:

قـد علمَ الأبـناءُ مَنْ غـلامُـهـا
إذا الصراصيـرُ اقشـعرّ هامُـها
أنا ابن هـيجـاها مـعى زمـامُـهـا
لم أنـبُ عنهـا نبـوة ألامُـهـا
من طـول مـا جـرّبنى أيّامُـهـا
ولا تُرى حـانيـة أرحـامُـهـا
وليـلة قـد بتّ مـا أنامُـهـا
أحييتُـهـا حتى انجلى ظلامُـهـا[٥٣]

وكان وزن الشعر يبيح هذا الأسلوب فى الكتابة، فيستقل الشطر أو البيت (شطران بينهما فسحة) على سطر واحد يترك سائره خاليًا. وإنما كان هذا فى الأصل إشعارًا للقارئ بأن هذا شعر، وإلا فقد كان ينبغى ألا تترك فى الأسطر فراغات، تمامًا كما نفعل حين نكتب النثر.

وجاء الشعر الحر، جاريًا على أساليب الشعر العربي، فراح الشاعر يكتب كل شطر من أشطره على سطر، سواء أكان شطراً طويلاً أم قصيراً، كما في هذه الأشطر من (المتقارب):

وكنّا نسميّه، دون ارتياب، طريق الأملْ

فما لشذاه أفلْ؟

وفى لحظة عاد يُدعى طريقَ المللْ(٥٤)؟

وإنما يترك الشاعر سطراً، مثل الثاني في هذه الأسطر، خاليًا، لأن (فما لشذاه أفل) كانت شطرًا كاملاً له وزن وضرب وقافية، وكان هذا الشطر مستقلاً عن الشطرين اللذين جاءا قبله وبعده، فمن حقه أن يخص بسطر يفرد له، على الأسلوب العربي، وهذه هي القاعدة في الشعر الحر، فهو يقطع على أسطر بحسب وزنه، كلما انتهى منه شطر بدأ سطر جديد. وهذا كفيل بأن يساعد القارئ على تشخيص شعريته وتمييزه عن النثر حق التمييز.

على أن الشعر الحر سرعان ما وقع في إشكال عسير خاصة بالنسبة لأولئك، القراء الذين يعتمدون في إدراك الشعر على شكل كتابته؛ لأنهم لايحسنون فهم الوزن ولايعرفون العروض، ذلك أن هؤلاء القراء بدءوا يخلطون بين هذا الشعر الحر الموزون وبين نثر عادى لا وزن له أصبح الأدباء يكتبونه ويقطعونه على أسطر دون أى مبرر أدبي. وهذا النثر الذي يغتصب لنفسه شكل الشعر يجرى في اتجاهين اثنين:

١- الترجمات العربية للقصائد الأوروبية وغيرها.

٢- ما يسمونه بـ«قصيدة النثر» وهي نثر طبيعي خال من الوزن ومن الإيقاع اختاروا أن يسموه قصيدة.

وسوف ندرس كل صنف من هذين فيما يلي:

أ- الترجمات النثرية للشعر الأجنبي:

شاعت في جونا الأدبي ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يترجم به الشعر الأجنبي مُقَطَّعًا على أسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر أجنبي في سطر مستقل كما يلي:

يا ملاكًا أسمر، وضّاء، مستقيمًا

كمدفع يلمع فى الفضاء،

سوادك يقتحم ذهنى

وشَعْرك قاصف كالريح المصفحة التى

أمطرت على أوروبا(٥٥)

وأحسب أن هذا الأسلوب فى كتابة الترجمة منقول فى الأصل عن اللغات الأوروبية، فقد ألفنا أن نرى أدباء أوروبا الذين ينقلون قصيدة من الألمانية إلى الإنكليزية مثلاً -أو بالعكس أو غيره- يلجئون إلى كتابة النص الإنكليزى بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية، وبذلك يسهل على القارئ مقارنة الترجمة بالأصل. وأغلب ما يفعل هذا، المترجمون الدقيقون الذين يريدون لترجماتهم أن تستعمل فى التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون أن ينتفعوا بها، وذلك هو وحده الذى يبيح للمترجم أن يضع النثر مقابل الشعر، مكتوباً على مثل ما يكتب الشعر عليه. ولقد ساعد على ذلك أن الصيغ والتعبيرات فى اللغات الأوروبية متقابلة متشابهة إلى درجة ملحوظة، خاصة بين اللغات التى تنتمى إلى أصل واحد مثل: الإنكليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية، فهى كلها تنحدر من أصل لاتينى يجمع بينها ويجعل كثيراً من قواعدها متقاربة، فكان من السائغ فى هذه اللغات أن يوضع الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوى على معناه، دون أن يجد المترجم صعوبة فى توزيع الألفاظ والأشطر فى حدود اللغة التى يكتب بها ترجمته.

هذا فى لغات أوروبا. وأما فى العربية فإن الأمر أشد تعقيداً، ذلك أن لغتنا تختلف اختلافًا كبيراً عن اللغات اللاتينية سواء أفى صيغها وتعابيرها أم فى اشتقاقاتها ونحوها وإعرابها، وذلك بحيث إذا أراد المترجم العربى أن تكون أسطره المترجمة مقابلة للأشطر الأوروبية فلابد له أن يضحى بقواعد لغته، فيفصل مثلاً بين الموصول وصلته كما فعل جبرا إبرهيم جبرا حين كتب:

وشعرك القاصف كالريح المصفحة التى

أمطرت على أوروبا

وقد يفصل بين الجارّ والمجرور ومتعلّقهما كما في قوله:

... ... مستقيمًا

كمدفع يلمع في الفضاء

وكان حقّه أن يقول «مستقيمًا كمدفع يلمع في الفضاء» دونما فصل. على أن اعتراضنا على هذا الأسلوب في كتابة النثر يرجع في أساسه الأكبر إلى أنه ليس من حق أي نثر أن يكتب مقطعًا على أسطر، ذلك أن التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب. وإنما يستحقها الشاعر؛ لأنه يكتب وحدات موسيقية موزونة، فإذا منحناه مزيّة على الناثر كان ذلك هو المعقول والمنطقي. إن التقطيع ملازم للشعر. تلك هي القاعدة، وقد جرى عليها تاريخنا الأدبي كله.

وأما النثر فما الذي يبرّر كتابته مقطعًا؟ وإذا كان التقطيع مقبولاً في الشعر، حيث تسنده الموسيقى والوزن فيتقبله منطق الذوق، فما الذي يجعله مقبولاً في نثر عادي خال من الوزن مثل أي نثر سواه! والحقّ أن المرء يكره أن يقرأ شيئًا مقطعًا على أسطر بلا سبب مبرر كالوزن، ولذلك نجد أغلب الناس يرفضون قراءة الشعر الأوروبي المترجم المكتوب بهذا الشكل. وتلك خسارة فادحة، وإساءة إلى الآداب الأوروبية التي ينقلونها لنا؛ لأن من حق تلك الآداب أن تترجم إلى العربية في حدود أساليبها الجمالية المقبولة دونما خروج عن نطاقها الذوقي. وكلما كتبوا بالشكل المجلوب المصطنع الذي يستعملونه، ساهموا في حرماننا من فرصة يتذوق فيها القارئ العربي الذي يجهل اللغات الأجنبية أدبًا غنيًا عريقًا كالأدب الأوروبي.

ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة، وشاع هذا الأسلوب الهجين في ترجمة الشعر الغربي، وألفنا أن نرى لغتنا العربية موزعة على أسطر بلا أي سبب يبرر ذلك. ولماذا تكتب قصيدة جاك بريفير هكذا:

الحمار والملك وأنا

سنكون أمواتًا غدًا

الحمار من الجوع

والملك من الضجر

وأنا من الحب(٥٦)

لماذا لا نكتبها كما يلى على نحو ما يكتب النثر العربى: «الحمار والملك وأنا، سنكون كلنا أمواتًا فى الغد. بموت الحمار من الجوع، والملك من الضجر، وأموت أنا من الحب.» أليس هذا أجمل وأوقع فى النفس العربية التى ألفت أن يكتب نثرها بهذا الشكل؟ أولا تكتسب قصيدة بريفير وقعًا أغنى لدينا؟ إن هذا، فى لغتنا، نثر لاشعر، وعلى ذلك فإنه لايكتسب أبعاده الحقيقية إلا إذا كتبناه كالنثر وأعطيناه صفة النثر.

وأما إذا كان المترجم حريصًا كل الحرص على صفة التقطيع، فإن عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبى إلى شعر عربى، بكل ما يتبع ذلك من وزن وتقفية وعاطفة وصور، فإن ذاك سيكون التقطيع من حقه. إن صفة التقطيع ليست هبة نستطيع أن ننتحلها حين نشاء، وإنما ينبغى لمن أرادها أن يكتب كلامًا موزونًا ليكون تقطيعه مبررًا تبريرًا أدبيًا يجعل أذواقنا تتقبله، وإنما نبيح التقطيع لمن يكتب الموزون، وإلا فنحن، بفطرتنا العربية البسيطة، نضيق بنثر يقطع على أسطر دونما وزن يسنده.

ولقد أضاف شيوع هذا الأسلوب فى كتابة النثر إلى متاعب القارئ غير المختص فى تذوق الشعر الحر وفهمه، ذلك أنه أصبح يرى كثيرًا من النثر المترجم مكتوبًا بأسلوب التقطيع، فكان يحسبه شعرًا حرًا موزونًا، وحين يقرؤه ويلتمس الوزن الذى يسمع أنه ملازم للشعر الحر، يخرج بالخيبة؛ لأن عدم وجود الوزن هنا ينتهى به إلى الحكم بأن الشعر الحر نثر.

ولعل هذه الظاهرة المؤسفة هى التى تجعلنا نسمع أدباء معروفين، وحتى شعراء أحيانًا، يحكمون بأن الشعر الحر نثر، فإنما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه مما يبدو فى شكله الخارجى كالشعر الحر. وعندما ألف الأديب والقارئ أن يرى كثيرًا من النثر الجديد مكتوبًا بأسلوب التقطيع فى عشرات الصحف والكتب، حسب حين رأى الشعر الحر الموزون أنه نثر مثل ذاك، والقارئ المتوسط، وحتى بعض الأدباء ليسوا شعراء إلا فى النادر، ولذلك حكموا بأن الشعر الحر نثر لا وزن له ولا قافية. وكان ذلك ظلمًا فادحًا وغمطًا لحقوق شعراء ينظمون كلامًا موزونًا يجهدون له، فلا تكون مرتبتهم أعلى من مرتبة أناس آخرين يكتبون نثرًا لاجهد فيه، ويقطعونه على أسطر دونما داع أدبى، ثم يعطونه للقارئ بالسعر الأدبى نفسه وربما بأعلى. ومن هنا وضعت فى طريق الشعر الحر أول عثرة فكبا عندها.

ب- قصيدة النثر:

فى لبنان قامت دعوة غريبة ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخراً مجلة (شعر) التى راحت تدعو إليها ملحة. وكان المضمون الأساسى لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون، أن الوزن ليس مشروطًا فى الشعر وإنما يمكن أن نسمى النثر شعراً، لمجرد أن يوجد فيه مضمون معين، وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعًا على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبًا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة (شعر).

ولقد سموا النثر الذى يكتبونه، على هذا الشكل، باسم «قصيدة النثر» وهو اسم لايقل غرابة وعدم دقة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور)، ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهى إذ ذاك موزونة وليست نثراً، وإما أن تكون نثراً فهى ليست قصيدة، فما معنى قولهم «قصيدة النثر» إذن؟

وما يهمنا فى هذا الموضوع، أن نثرهم هذا، الذى يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيراً من الالتباس فى أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذى يبدو ظاهرياً وكأنه مثله. وخيل إليهم نتيجة لذلك، أن الشعر الحر نثر اعتيادى لا وزن له.

ولعل الحق مع القارئ. فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز الشعر الحر الموزون من «قصيدة النثر» التى تكتب، وهى نثر، مقطعة وكأنها موزونة:

ليتنى وردة جورية فى حديقة ما
يقطفنى شاعر كئيب فى أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكى الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء «الكسول»
إلى زقاقنا الذى ينتج الكآبة والعيون الخضر

حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية فى الظلام

أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة

أو صليبًا من الذهب على صدر عذراء

تقلى السمك لحبيبها العائد من المقهى

وفى عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج(٥٧)

هذا نموذج مما يسمى بـ«قصيدة النثر» وهو كما يرى القارئ نثر اعتيادى لايختلف عن النثر فى شىء. ولسوف نعود، فى موضع آخر من الكتاب، إلى مناقشة هذه الدعوة من وجوهها المختلفة.

من كل ما سبق نرى نشوء حركة الشعر الحر فى عصر الترجمة عن الشعر الأوروبى قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لايميزون بينه وبين الذى يترجم به الشعر الأوروبى. وجاءت الإساءة الثانية من (الدعوة إلى قصيدة النثر) كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربى اعتيادى يكتبه الأدباء مقطعًا، ويسمونه فى حماسة غير علمية شعراً. وكيف يميز قارئ غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهريًا؟كيف يدرى أيها هو الشعر وأيها هو النثر؟

النموذج الأول:

عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين

أحلم بالغروب بين الجبال

والزوارق الراحلة عند المساء

وأشعر أن كل كلمات العالم طوع بنانى

فهنا على الكراسى العتيقة

ذات الصرير الجريح

حيث يلتقى المطر والحب والعيون العسلية

كان فمك الصغير

يضطرب على شفتى كقطرات العطر
فترتسم الدموع فى عينى
وأشعر أننى أتصاعد كرائحة الغابات الوحشية
كهدير الأقدام الحافية فى يوم قائظ

النموذج الثانى:

أمسِ اصطحبناه إلى لجج المياه
وهناك كسّرناه، بدّدناه فى موج البحيره
لم نبقِ منه آهة، لم نبق عبره
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه
ما عاد يلقى الحزن فى بسماتنا
أو يخبئ الغصص المريرة خلف أغنيّاتنا
ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير
أحبابنا بعثوا بها عبر البحار
ماذا توقعناه فيها؟ غبطة ورضى قرير
لكنّها انتفضت وسالت أدمعًا عطشى حرار
وسقت أصابعَنا الحزينات النغم
إنّا نحبّك يا ألم

النموذج الثالث(٥٨):

أخبرونى عن القبلة التى حرمت منها
قولوا لى شيئًا عن هذه الصحراء
التى أستمد منها أناشيدى
أخبرونى عن غزالتى التى قتلوها
وزهرتى التى حرموها البستان

قولوا لى ما الذى يبرّر كل هذه الآثام؟

ما الذى يبرّر مائة ألف حماقة؟

مائة ألف جريمة؟

قولوا لى: لماذا يعبّ المرعوبون كل هذا الكحول؟

لماذا يرتعدون من الأسود الحبيسة فى منفاها؟

ولكن...

قولوا لى قبل كل شىء

كيف حال الجزائر؟

إن دواء هذا أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر، أى بملء السطر دونما ترك فراغات، لكى ينفرد الشعر بمزيه الكتابة الشعرية، فيستقلّ كل شطر منه بسطر، ولن يضير «شعرية النثر» -التى لا أقر بوجودها وأستبقى تحفظاتى إزاء اسمها هذا- أن يكتب كما يكتب النثر. وإنما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها.

على أن من الحق أن نقول إن تبعة الخلط بين الشعر الحر وغيره، لاتقع كلها على المترجمين ودعاة الشعر المنثور أو قصيدة النثر، وإنما شارك الشاعر نفسه فى ذلك، وهو ما سندرسه فى الفصل الثانى.

-٣-

إهمال الشعراء

لم تكن طبيعة الشعر الحرّ ولا ظروف العصر الذى نشأ فيه هى وحدها التى أضعفت مكانته لدى الجمهور؛ وإنما ساهم الشاعر الذى ينظم هذا الشعر مساهمة فعالة فى إشاعة الفوضى فى أساليبه وتفاصيله، وفى تشويه صفحته العروضية لدى الجمهور والأدباء. وكان دور الشاعر فى هذا يجرى فى اتجاهين اثنين:

(الأول) أنه أساء كتابة شعره، فلم يجعل الوزن أساسًا فيها، على ما كان الشاعر العربى يفعل، وإنما جعل التحكم للمعنى حينًا وللوزن حينًا آخر.

(الثانى) أنه ارتكب الأخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامدًا أحيانًا غير عامد فى أغلب الأحيان.

ولسوف نتناول كل فِقْرة من هاتين على حدة.

أ- إساءة الكتابة:

الأصل فى الشعر أن يطبع بحسب وزنه وتفعيلاته، فيقف الطابع عند نهاية الشطر العروضى. وهذا القانون يسرى على الشعر فى العالم كله، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذى يتحكم فى كتابته. إننا لا نقف بحسب مقتضيات المعانى، وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض، ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد أن يقفوا فى آخر الشطر كما فى كلمة (اليمنى) فى قول الشاعر:

وبعبد المجيد شلّت يدى اليمـ ـنى وشلّت به يمين الجود[٥٩]

كان أسلافنا صارمين فى احترامهم للشطر وللوقفة العروضية فى آخره، وفى آخر البيت، ذلك مع أن شعرهم كان ذا أشطر متساوية عروضيًا، فحتى لو أنهم رصّوه دون أن يقفوا فى آخر الشطر، لما أساء ذلك إلى شعرهم لمجرد أنه موزون وزنًا شطريًا كاملاً، بحيث لايبقى عليه خوف حتى من أن يكتب فى أسطر، دونما فواصل تفصل الشطر عن الشطر. إن هذا هو ما فعله مؤلفو كتاب عن (شكسبير) أصدرته سلسلة «اقرأ» فقد كتبوا الشعر كما يلى:

(أى صديقى بروت، اصغِ لقولى: أنا هذا مرآة صدق سأبدى لك ما لم تكن ترى من خلالك. لا تظنَّ الظنون بى يا صديقى، لست بالضاحك اللعوب مجونًا، لا ولا بالمهين أبذل حبى وولائى لكل من يلقانى. لا ولا بالذى يهش ويلقى أحسن القول للحضور رياء، فإذا ما مضوا أساء حديثًا).

إن هذا الشعر مكتوب على شكل النثر. ولكنه فى الواقع نظم ولانثر؛ لأنه موزون وزنًا كاملاً وإن كانت لغته مصطنعة ركيكة، ولو كتبناه بموجب الأشطر للاح كما يلى، من البحر الخفيف:

أى صديقى بروت أصغِ لقولى   أنا هذا مرآة صدق سأبدى

لك ما لم تكن ترى من خلالك   لا تظنَّ الظنون بى يا صديقى

لست بالضاحك اللعوب مجونا   لا ولا بالمهين أبذل حبى

وولائى لكل من يلقانى   لا ولا بالذى يهش ويلقى

أحسنَ القولِ للحضور رياء   فإذا ما مضوا أساء حديثا(٦٠)

إنه نظم موزون لا قافية له، وقد كتبه المترجم على صورة النثر، على أن أىَّ إنسان يتحسس الوزن الحرى بأن يحس بأن هذا موزون لا منثور، رغم ملامح النثر التى كتب بها.

وعندما قامت حركة الشعر الحر جاءت بتطوير بارز لشكل الشطر العربى، فلم يعد هناك طول مقنن ثابت له، وإنما أصبح ذلك وقفًا على رغبة الشاعر وطول عباراته. بات الشاعر حرًا فى أن يورد أى عدد من التفعيلات فى الشطر الواحد، إذا هو حافظ على الشروط العروضية للشعر الحر، وأصبح القارئ يقرأ شعرًا ذا أشطر مختلفة الأطوال كما يلى:

بويبْ..
بويبْ..
أجراس برج ضاع فى قرارة البَحَرْ
الماء فى الجرار والغروب فى الشجر
وتنضح الجرار أجراسًا من المطر

بلّورها يذوب فى أنين

«بويب يا بويب»

فيدلهمّ فى دمى حنين

إليك يا بويب

يا نهرى الحزين كالمطر

أودّ لو عدوت فى الظلام

أشدّ قبضتى تحملان شوق عام

فى كل إصبع كأنّى أحمل النذور

إليك من قمح ومن زهور

أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفّتيك يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماكِ والزَهَرْ(٦١)

إن الوزن، فى هذه القصيدة جار على العروض العربىّ تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الأخيرة فيه تغيير فتحولت (مستفعلن) إلى (فَعِل) حينًا وإلى (فعولْ) حينًا. غير أن القارئ غير المختص لايستطيع أن يميز الأشطر من بعضها، إلا إذا نحن فصلناها له فصلاً قاطعًا ورتبناها بحسب وزنها. وذلك لأنه بدءًا، قد لا يكون يحسن الوزن، ثم إن أطوال الأشطر غير متساوية، والقافية خافتة تخلو من رنين القافية الموحدة القديمة التى تقرع السمع. ذلك فضلاً عن أن العبارة الحديثة لم تعد صارمة أو جهورية بحيث تلفت السمع كعبارات الشاعر القديم.

على أن أهمّ عامل يحدث اللبس فى شعرنا الحديث هذا هو أن الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر أو البيت، فقد كان أسلافنا يعيبون الشاعر إذا ما نظم بيتًا له تتمة فى بيت تال، وكان المألوف فى الشعر العربى كله أن يكون البيت تامًا فى حدود شطريه، وكان ذلك يحفظ للبيت عزلته ويعصم القارئ من الالتباس. أما اليوم فحتى هذا الدليل ضاع من يدى القارئ، كما نرى فى أشطر بدر السياب:

أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتّيك يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزَهَر

هذه خمسة أشطر تضمّ كلها عبارة واحدة، أى أن ثلاثة أبيات منها تشترك فى عبارة واحدة.

وهناك نقطة أخرى تحدث الالتباس. إن الشاعر المعاصر مولع بالتسكين، فأكثر قوافيه ساكنة الآخر كما فى هذه القصيدة التى اقتطفنا منها، فإذا تهاون الشاعر وأدمج الأشطر فإن القارئ قد يتلو القوافى مشكولة بحسب إعرابها. وبذلك يضيع الوزن كليًا. وهذا خطأ يقع فيه الشاعر وغير الشاعر؛ لأن الشكل يفسد الوزن الذى أقامه الشاعر على سكون. وإذن فماذا يحدث لو أن الشاعر كتب أبياته بالشكل التالى مثلاً.

(أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال لألمح القمر يطل بين ضفتيك، يزرع الظلال ويملأ السلال بالماء والأسماك والزهر.) ترى هل سيكون هناك كثيرون يستطيعون أن يحزروا أن هذا شعر؟ لا أظن. ذلك أن الوزن خافت، والعبارة خالية من رنين الشعر القديم وفخامته، والشكلُ، حين يضاف إلى أواخر الكلمات، يقضى على الوزن. وهكذا يتحول الشعر إلى نثر ويضيع الجرس.

لذلك السبب المهم ينبغى لنا أن نتخذ الطريقة العربية فى كتابة الشعر مساعدة للقارئ على تحسس الوزن فيه. إن الشطر هو الحاكم وعلينا أن نخضع له ونحن نرص شعرنا الحر على الصفحة. علينا أن نكتب الشعر الحر بحسب الأشطر، فنضع كل شطر منفرداً على سطر مستقل، كما فعل بدر شاكر السياب فى قصيدته التى اقتطفنا منها، وإنما يكمن الخطر فى أن يقسم الشاعر أبياته بحسب المعنى، وهو خطر يمس القارئ والشاعر معًا كما سنذكر وشيكًا. ونريد الآن أن نأتى بنموذج من الشعر المرصوص رصًا سقيمًا لايقوم على أساس، وإنما تلعب به أهواء فوضوية تنم عن قلة المعرفة بشئون العروض. هذه أبيات من قصيدة حرة الوزن كتبها الشاعر نصًا على الوجه التالى:

على وجهي رمال الشكّ أصوات
بلا معنى. رمال تشرب الغيم المدوّى
عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا
وعد على دربي، سوى ريح وعتم في
أراض جوّها نار، وموت مثلما
كانت ليالينا وآتينا. أنبقي في متاه
الرمل أقدامًا تجرّ الجوع والحمّى
بلا مأوى، تجرّ الخيبة الكبرى: أنبقي
حفرة للريح أحداقًا رسا فيها فراغ
الهوّة الكبرى، فنحن الآن لا ندري
أيبقى الكون إن متنا، أكانت هذه
الأشياء لولانا، ترى كانت
على وجهي دروب تنتهي في الغيب
في المنفى(٦٢)

أول وهلة، حين قرأت هذا «الكلام» لم أفهم له وزنًا معينًا كما للشعر. لقد رأيت البيت الأول من بحر الهزج.

على وجهي رمال الشك أصوات
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلـــن

ولكن الشطر الثالث لاح لي من بحر آخر هو بحر الرمل المحذوف:

عند آفاقي فلا ذكرى أغنـــيها ولا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ثم حيّرني الرابع فلم أعرف له وزنًا مقبولاً غير أن يكون من (الرجز) على هذا الشكل:

وعـد علـى دربـــي سـوى ريـح وعـتم فى

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعـ

وعلى هذا تكون الأشطر الأربعة الأولى قد انتقلت من (الهزج) إلى (الرمل) إلى (الرجز)، وهى ثلاثة أوزان لم يجمع بينها العرب، فما معنى هذا؟ أترى الشاعر ينثر؟ أم أنه يضحك منا ويستخف بالعروض؟

وحين نعود لنقرأ تلك الأشطر محاولين حل لغزها نلاحظ أن فيها فصلاً شنيعًا متواصلاً بين أشياء لاتسيغ اللغة العربية أن يفصل بينها مثل الجار والمجرور فى قوله:

... ... سوى ريح وعتم فى
أراض جوّها نار

فجعل حرف الجر فى شطر ومجروره فى شطر آخر. ومثل المضاف والمضاف إليه وقد فصلهما الشاعر بلا مبالاة فى قوله:

... ... أبقى فى متاه
الرمل أقدامًا تجرّ الجوع والحمّى

وفى قوله:

. . . . أحداقًا رسا فيها فراغ

الهوة الكبرى . . . .

ومثل الفصل بين اسم الإشارة والمشار إليه فى قوله:

... ... أكانت هذه
الأشياء لولانا..

ومثل الفصل بين (مثلما) وفعلها فى قوله:

... ... وموت مثلما
كانت ليالينا وآتينا..

وفوق ذلك كله ارتكب الشاعر بدء سطر بهمزة وصل وهو أمر مستحيل؛ لأن العرب لا تبدأ بساكن قط. وقد مرّ مثال هذا فى نموذج الفصل بين المضاف والمضاف إليه وغيره.

ويسأل الناقد الحيران نفسه: ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع فى لغته فيفصل بين ما لا ينفصل ويبدأ بهمزة وصل ونحو ذلك؟ إن الشاعر لا يفعل مثل هذا إلا وهو واقع فى ورطة بسبب الوزن، فهل ترى ساقت هذا الشاعر ضرورة قاسية إلى أن يقسر قواعد لغتنا بهذا الشكل القبيح؟

على أن البحث ينتهى بنا إلى الخيبة، وسرعان ما يثبت لدينا أن هذا االشاعر يرتكب الإساءات إلى اللغة العربية دونما داع من أىّ نوع. على العكس، إن قصيدته تكون أكمل وزنًا ولغة لو أنه كتبها بحسب مقتضيات استقلال الشطر. والحقيقة المرّة التى ستصدمنا أن أبيات الشاعر سالمة عروضيًا، فى حقيقة الأمر، فليست هى من الهزج والرمل والرجز كما لاحت لنا، وإنما هى من (الهزج) وحده ولم يخرج الشاعر فيها عن الوزن.

كيف حدث هذا إذن؟ أترانا نحن الذين نجهل الوزن؟ الجوابُ نفى. وإنما وقعنا فى الخطأ؛ لأن الشاعر أراد لنا ذلك حين أساء رصف قصيدته. وإنما كان ينبغى له أن يكتبها بحسب إيقاع وزنها، فلاينهى الشطر إلا فى ختام التفعيلة، ولا يبدأ شطراً بنصف تفعيلة. وها نحن نشطب صورة قصيدته كما كتبها هو ونعيد رصف أشطرها بحيث يتضح فيها وزن (الهزج):

على وجهى رمال الشك أصواتٌ بلا معنى
رمال تشرب الغيم المدوّى عند آفاقى
فلا ذكرى أغنّيها ولا وعد على دربى
سوى ريح وعتم فى أراض جوّها نارُ
وموت مثلما كانت ليالينا وآتينا
أنبقى فى متاه الرمل أقداما
تجرّ الجوع والحمّى بلا مأوى
تجرّ الخيبة الكبرى
أنبقى حفرةً للريح أحداقًا رسا فيها
فراغ الهوة الكبرى

فنحن الآن لاندرى أيبقى الكون إن متنا؟

أكانت هذه الأشياء لولانا؟

ترى كانت على وجهى

دروب تنتهى فى الغيب، فى المنفى؟

الآن بانت القصيدة سليمة، سلمت من الغلط التعبيرى الكامن فى فصل ما لا ينفصل والبدء بساكن، وسلمت من الغلط الوزنى الكامن فى الانتقال من الهزج إلى الرمل إلى الرجز(٦٣) فليقارن القارئ بين هذا الكلام المعقول الجارى على بحر واحد، وبين ذلك الكلام نفسه وقد أساء الشاعر توزيعه، فكأنه لا يعرف الوزن ولا يحمل عنه فكرة.

وإننا لنتساءل الآن: لمَ ترى كان ذلك؟ لماذا يهين شاعر ما شعرَهُ بهذا الشكل، وإذا لم يكن لديه داعٍ أدبى معقول، مثل ضرورة الوزن، فلأى سبب يمزق قواعد اللغة العربية على هذه الصورة؟ وأى ذوق عربى سليم يحتمل من الشاعر - مهما ورطته دروبٍ الوزن- أن يأتى بمضاف فى آخر الشطر، وبمضاف إليه فى أول الشطر التالى؟ إن هذا، فى الواقع، لايعدو أن يكون عبثًا لا غاية له، ولاينبغى للناقد أن يسكت عليه. إن للفوضى والقبح حدوداً.

وإنما كان هذا وأمثاله جانبًا من الأسباب التى جعلت الجمهور العربى يقف موقف النفور من الشعر الحر. فليت الشاعر الناشئ يلتفت ويكف عن عبثه هذا الذى كثرت أمثلته فى شعره.

ب- الغلط العروضى:

يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفى الأسماع بحيث يرتكبون أخطاءً عروضية مشوهة وهم لايشعرون. وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوى على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه.

وهذه النسبة العالية تلفت النظر، وتجعلنا نتساءل فى جدٍّ حريص: لماذا يخطئ المعاصرون فى الشعر الحر كثيراً، مع أن أوزانه هى عين أوزان الشعر الخليلى الذى

ينظمه هؤلاء الشعراء أنفسهم فلا يخطئون؟ والحق أنه سؤال مهم يستأهل أن نقف عنده ونفحصه. وسنردّ عليه فى نُقَط مرقومة:

(أولاً) ينبغى لنا أن نلاحظ أن الشعراء الذين نظموا بالأوزان القديمة لا يخلون من الأخطاء العروضية، وفى وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القارئ أنهم يخطئون. هذا مثلاً بيت من الطويل لعلى محمود طه:

وأصغى إليه الضوء فى صفو جذلان

وأضفى على الوادى شعاع حنان(٦٤)

وهو بيت لايستوى وزن شطريه اللذين يجريان كما يلى:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

أو أنهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب، وليس الغلط مقصوراً على على محمود طه. فلمحمود حسن إسماعيل أخطاء مثلها، هذا مثال منها، من الخفيف:

طعنةٌ من معاذَ أخرسَ فوها   فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر(٦٥)

وشطره الثانى مكسور كسراً لايجبر لأنه خارج على الوزن.

وهذا صالح جودت فى ديوانه (ليالى الهرم) قال من (الخفيف):

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله إلى خلده نبى الصليب

وإنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة (كما) التى يتوقف عليها المعنى، ولنزار قبانى فى أوائل حياته الشعرية من البحر السريع:

لعنتِ من صفراء جاحدة   ماذا تمنيت ولم أفعلِ

ابن ثمانين رضيت به   لتغرقى فى الذهب المثقل(٦٦)

إن فى عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع من الصنف الذى نحاسب عليه شعراء الشعر الحر.

ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هذا مجال ذكرها. ومن ذلك نرى أن الخطأ ليس مقصوراً على الشعر الحر وإنما يقع فى سواه أيضًا، وقد تكون جذور أخطاء الشعراء الجدد كامنة فى أخطاء أسلافهم من شعراء الشطرين، فلاينبغى لنا أن نحاسب المعاصرين المتحررين وحدهم، ولا ينبغى أن نعدّ الغلط ظاهرة ملازمة للشعر الحر بحيث نبيح لأنفسنا أن نطرد هذا الشعر من حظيرة الشعر العربى.

(ثانيًا) ومع ذلك فإن الغلط فى الشعر الحر أكثر منه فى شعر الشطرين بشكل واضح يلفت النظر. إننا قد نجد خطأ عروضيًا فى قصيدة واحدة من عشر فى أسلوب الشطرين، فى حين نجده فى ثمان من عشر فى الأوزان الحرة، وهذه نسبة غير هينة تجعل الغلط فى الشعر الحر ظاهرة متمكنة ينبغى أن تخصّ بالملاحظة.

والسبب الأكبر فى هذه الحقيقة هو أن الشعر الحر أصعب من شعر الشطرين. وذلك واضح لكل من يعرف العروض العربى ولو معرفة بسيطة. إن القصيدة العربية التى تستعمل بحر الرمل بأسلوب الشطرين تأتينا بثلاث تفعيلات فى كل شطر فلا تتعدى ذلك، ويكون كل شطر من الأشطر مساويًا فى الطول لكل شطر آخر، وإذ ذاك يكون التعثر نادراً وملحوظًا فلا يفوت الشاعر ولا الناقد ولا القارئ؛ ذلك أن موسيقى الشطر ترن فى السمع لمجرد أنها تتكرر دونما تغيير فى كل شطر.

ولكن ماذا يكون حال الشاعر، وهو ينظم قصيدة من بحر الرمل هذا، على الوزن الحرّ؟ إن الشطر هنا لم يعد يساوى الشطر فى الطول، وإنما يضع الشاعر شطراً ذا تفعيلتين إلى جوار آخر ذى أربع. ومن ثم فإنه يحتاج إلى مزيد من اليقظة والتنبه لكى يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى. ولذلك يحتاج من يتصدى لنظم الشعر الحر إلى أن يكون ممرنًا تمرينًا عظيمًا على استعمال الأوزان ذات الشطرين بكل تشكيلاتها بحيث يصبح استعمال التفعيلات لديه يسيراً، وبحيث ترن الموسيقى فى كيانه رنينًا عفويًا يميزه حق التمييز. وهذا ليس يسيراً. فليس كل شعرائنا موهوبين. ليسوا كلهم ممرنين على النظم تمرينًا يجعل دروب الأوزان واضحة فى أذهانهم. ومن ثم فإن أسلوب الشطرين أهون على هؤلاء لو تأملوا. إن من لم يحسن أسلوب الشطرين ومجارى البحور حق الإحسان لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات أو لنقل إن من لم يعرف أن ينظم قصيدة كل أشطرها متساوية الطول لن يعرف أن ينظم قصيدة يكون شطر منها طويلاً والثانى أقصر والثالث أقصر. تلك مسألة بديهية.

(ثالثًا) يقع جانب من اللوم، فى قضية الأخطاء العروضية الشائعة فى الشعر الحر، على عواتق النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك أنهم رفضوا أن يقوموا بواجبهم فى نقد ذلك الشعر وغربلته، وإنما كان كل ما فعلوه أنهم هاجموه بكلمات جارحة وسخروا ممن ينظمه. ولقد كتب كثير منهم باختصار واحتقار وهزء عن الحركة كلها. وكانت حدة اللهجة وعصبية العبارات، ونبرة التحامل تشى بأنهم غاضبون وأن ما يقولونه -لذلك- بعيد عن الموضوعية. وكانت النتيجة المحتومة أن الشعراء الناشئين، وبعضهم مصاب بصلف الجهل، رفضوا أن يصغوا إليهم، وزادوا بأن جابهوهم بالسباب المقابل والهجوم والسخرية. ولم يقع الحيف فى هذا إلا على الشعر العربى نفسه.

ولعل أكثر اللوم فى هذه المعركة اللفظية المزرية يقع على النقاد لا على الشعراء؛ ذلك لأن الناقد الذى يسمى نفسه ناقداً ثم يجهل أن الشعر الحر موزون جار على العروض العربى تمام الجريان، بحيث يتعرض للزحاف والعلل والتدوير، ويرد على المشطور والمجزوء، وتكون له ضروب، هذا الناقد يحكم على نفسه بأنه ليس ناقداً، وإنما هو واحد من أولئك البسطاء الذين لا يتورعون عن أن يدلوا بآرائهم فى كل موضوع، بلى، قد يكون هذا الناقد كفئًا فى نقد موضوعات أخرى غير الشعر، إلا أنه على كلٍ ليس ناقداً للشعر ما دام لايميز الموزون من غير الموزون.

ولقد كانت نتيجة هذه الأحكام السطحية المتسرعة من بعض الأدباء، أن الشاعر الناشئ الذى ينظم الشعر الحر ويدرى أنه شعر لا نثر، وأنه موزون بحيث يمكن أن يحاسب عليه، هذا الشاعر فقد ثقته بالناقد، ومعه الحق. وقد جعله ذلك يتمادى ويبالغ فلا يتنزل إلى الإصغاء إلى تصحيح مصحح، فإذا نبهه ناقد مخلص إلى خطأ عروضى، اتهمه بأنه ناقد رجعى يريد الاقتصار على أسلوب الشطرين. وانتهى الأمر إلى أن يصبح هذا الشاعر جامحًا، يخرج على العروض وعلى الموسيقى وعلى الذوق باسم «الحرية».

وهكذا انطلق الشعراء الناشئون يخطئون أفظع الأخطاء وهم يحسبون أنهم يأتون بأعظم التجديد، ومضى الناقد يسب ويهاجم ويسخر دون أن يستطيع مساعدة هؤلاء الناشئين الذين يحتاجون إلى التوجيه والرعاية والتشجيع. والحق أن بعضهم شعراء ذوو موهبة، غير أن جموحهم وعنادهم وسوء فهمهم للحرية قد ظلم مواهبهم وقطع عليهم طريق النمو والتكامل، واليوم يكاد الشعر الحر يلهث تعباً على أيديهم.

هذه مشكلة الغلط العروضى فى الشعر الحر، وسوف نفرد الفصل التالى لأكثر أصناف هذا الغلط شيوعاً.

الفصل الثانى
أصناف الأخطاءِ العَروضية

نحاول فى هذا الفصل أن نصنّف الأخطاء العروضية التى يقع فيها الشعراء فى شعرهم الحر وندرسها دراسة قصيرة بمقدار ما يتسع المقام، مستعينين فى ذلك بالأمثلة.

وقد رأيت، بعد دراسة بطيئة متمهلة لما يُنْشر من الشعر الحر، أن الأخطاء الشائعة فيه يمكن أن تصنف إلى أربعة أصناف بارزة وهى:

أ - الخلط بين التشكيلات.

ب- الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً.

ج- أخطاء التدوير.

د- اللعب بالقافية وإهمالها.

وسوف نقف عند كل صنف من هذه الأصناف وقفة متمهلة.

أ- الخلط بين التشكيلات:

لعلنا جميعاً، قراءً ونقاداً، وشعراء، نتفق على أن الأبيات التى تخرج عن الوزن فى قصيدة ما تجرح أسماعنا، وتجعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض أن نتمّ قراءتها. والواقع أن هذا هو السبب الذى يجعل الجمهور يقف من الشعر الحر موقف النفور والرفض. إن هذا الشعر، يحتوى على نسبة عالية من النشاز الموسيقى وأغلاط الوزن، ولذلك فإن القارئ، مهما كان ضعيف القدرة على تحسس الوزن، يشعر بالضيق حين يقرأ القصائد الحرة التى يتعثر ناظمها فى الوزن.

ويكاد الخلط بين التشكيلات يكون أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً فى الشعر الحر، وأساس هذا الخطأ أن كثيراً من الشعراء والناظمين، وأكثرهم ناشئون، قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى (التفعيلة) بدلاً من (الشطر) إنما تعنى أن فى وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة فى ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة فى الحشو. فإذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز تجرى هكذا:

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ظنَّ أن من السائغ له أن يخرج عنه إلى أية تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه:

مستفعلن مستفعلن فعلن

وهذا خطأ،كما سبق أن أوضحنا. نعم، إن التشكيلتين كلتيهما تنتميان إلى بحر الرجز، ولكن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة فى القصيدة الواحدة.

وكان منشأ هذه «الكبوة» التى وقع فيها شعراؤنا المعاصرون أنهم ظنوا أن البحور الشعرية تصبح فى الشعر الحر متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصح المزج بينها، كذلك فسروا «الحرية» فى هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الأذن العربية، فكان لابد للقراء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر.

والحق أن الشاعر الأصيل الذى أرهف سمعه بالإغراق فى قراءة الشعر العربى لا يمكن أن يقع فى المزج بين التشكيلات فى قصيدة واحدة، وإنما وقع مثل ذلك لدى شعراء موهوبين، لأنهم، فيما نظن، أسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وانساقوا مع تجديد حسبوه منطقياً. ولقد شجع خطأ الواحد منهم أخطاء الآخرين ونصرها، فكان الشاعر منهم يشيح عن صوت نفسه المرهفة التى تأبى عليه المزج بين المتنافر، لمجرد أن شاعراً آخر منهم قد ارتكب ذلك المزج.

وقد تكون أسباب الخلط غير هذه لدى شعراء آخرين. إن من الشعراء المعاصرين في وطننا العربى من ينقصهم التمرين، ومنهم ناظمون لايرتفعون إلى مستوى الشعر، وكلا الطائفتين معرضة إلى أن ترتكب الأخطاء، ونحن فى عصر بات ازدراء العروض فيه يعتبر صفة ملازمة للشاعر الموهوب، وقد شاعت مثل هذه النظريات المضللة شيوعاً عظيماً بين الناس.

وكانت نتيجة هذا كله أن الشعر الحر غص بالخلط بين التشكيلات، ووقع مثل ذلك حتى لدى شعراء مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً مثل: سليمان العيسى، ونزار قبانى ،وفدوى طوقان، وهم جميعاً شعراء ذوو وزن. وهذه فدوى مثلاً فى قصيدة لها، وزنها الرجز افتتحتها قائلة:

تحبّنى صديقىَ المقـــرّب الأثير(٦٧)؟

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

وقد كان ينبغى لها، حسب قانون الأذن العربية، أن تقصر حريّة القصيدة على التلاعب بعدد تفعيلات الحشو الموحدة (مستفعلن)، مع إثبات التفعيلة الأخيرة الشاذة (فعول) بحيث ترد فى آخر كل شطر من القصيدة[٦٨].

على أن فدوى لم تفعل ذلك. وإنما راحت تعبث بكل من الحشو والضرب، خلافاً للقاعدة العربية، فضاع الوزن وأصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات الرجز كما نرى من الفقرة التالية منها، وسوف نكتفى بأن نثبت تفعيلة الضرب ما دامت تفعيلة الحشو ثابتة لاتتغير وهى (مستفعلن):

وكنت فى يأسى أمدّ خلفها اليَدَين	(فعولْ)
أودّ لو بلغتُها، لمستُها حقيقةً	(مستفعلن)
شيئاً يُمَسّ صدقُه بالراحتين	(مستفعلان)
كانت سراباً فى سراب	(مستفعلان)
الحب عند الآخرين جفّ وانحصر	(فَعِلْ)
معناه فى صدر وساق[٦٩]	(مستفعلان)

ما معنى هذا؟ إن الشاعرة قد جمعت بين أربع تشكيلات لم يجمع بينها العرب قط؛ وإنما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لاتتعداها، وحين تقع علة فى ضرب القصيدة، سواء أكانت علة نقص أم علة زيادة، فإنها تتكرر بعد ذلك فى كل شطر من أشطر القصيدة وتصبح قانوناً. وعلى ذلك تبدو أبيات فدوى مصابة باختلال وما من عروضى يستطيع أن يقبلها، بل إن فدوى نفسها، بحسّها الشعرى الرقيق، لو أعطت فطرتها الحكم، لشطبت ها الخروج وأبت أن تقع فيه. والواقع أننا لانجد له مثيلاً فى قصائدها ذات الشطرين أو ذات الشطر الثابت الطول.

ب- الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

فى أبيات فدوى التى نقلناها فى الصفحات السابقة ورد الشطران المتجاوران التاليان:

كانت سراباً فى سراب

كانت بلا لون بلا مذاق

وقد توهمت الشاعرة أن كلمة (مذاق)، بصفتها مساوية لكلمة (سراب) فى الطول، تستطيع أن ترد جواباً لها فى الشطر التالى على سبيل الإيقاع والنغم وغير ذلك مما أرادت الشاعرة في هذه القصيدة، أن تستعيض به عن القافية. وهى قد التزمت هذا عبر القصيدة كلها فكانت قوافيها: (أثير، سنين، عبور، دروب، قديم، صغار، شتاء، فقير، صغير، ظماه، حياه، نضير، عبير..إلخ). غير أن الظرف العروضى الذى أحاطت به الشاعرة هذه القوافى يجعلها غير متناسقة ولا متساوية. والواقع أن الكلمات التى تتساوى فى طولها، فى واقعها اللغوى، ليست بالضرورة متساوية فى داخل القصيدة؛ وذلك بسبب تحكم التفعيلات والأنغام. وشطرا فدوى اللذان نسخناهما مثال على ذلك.

إن وزن الشطرين كما يلى:

كانت سراباً فى سراب

مستفعلن مستفعلان

كانت بلا لون بلا مذاق

مستفعلن مستفعلن فعولْ

وعلى هذا فإن ضرب الشطر الأول ليس هو كلمة (سراب) كما تتوهم فدوى؛ وإنما هو قولها (باً فى سرابْ) الذى يساوى التفعيلة (مستفعلان)، وأما ضرب الشطر الثانى فهو كلمة (مذاق) وحدها، لأنها تفعيلة كاملة ، إن موقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستفعلْان)، وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاورا هنا وليستا قافيتين. ولقد كررت فدوى هذا الخطأ مراراً فى قصيدتها فقالت فى أولها:

تحبنى صديقى المقرّب الأثير

أحبّه يظلّ نسمة رخيّة العبور

فكانت (الأثير) تفعيلة كاملة، بينما بقيت (العبور) جزءاً من تفعيلة وجعلهما ذلك مختلفتين بحيث لم تشكلا قافية.

وهذا الخطأ، كسابقه، مألوف فى الشعر الحر الذى يكتبه غير فدوى من الشعراء، ففى عين عدد «الآداب» الذى نشرت فيه قصيدة فدوى، قصيدة مضطربة الوزن، عنوانها (الممثل) كتبها مجاهد عبد المنعم مجاهد، وجاء فيها من نماذج الخلط بين الوحدات المتشابهة ظاهرياً كثير، قال:

وعندما انتهيت من كتابته

أحسست أننى أموتُ فى نهايته

ووزن الشطرين كما يلى:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلْ

إن قافية الشطر الأول هى كلمة (كتابته)كلها، وأما قافية الشطر الثانى فهى مقطع (يته) التى هى جزء من كلمة نهايته. وقد كان يستطيع أن يضع الكلمة الكاملة قافية لو قال مثلاً:

أحسستنى قد مُتّ فى نهايته

ومن يُقلِّب قصائد الناشئين الحرة يجد كثيراً من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات، وهو خلط ترفضه الأذن الشعرية المرهفة، كما يرفضه الناظم العروضى المرّن الذى أحسن درس العروض، فلا الموهوب يقبله ولا العارف بالعروض. أقول هذا مع تقديرى لشاعرية مجاهد عبدالمنعم.

والحقيقة التى لاينبغى أن تفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً ليس إلا جزءاً من الخلط بين التشكيلات. إن شطرى فدوى ينتمى كل منهما إلى تشكيلة؛ لأن (مستفعلن مستفعلان) تختلف كل الاختلاف عن (مستفعلن مستفعلن فعول) كما سبق أن شرحنا فى موضوع التشكيلات، وكان على الشاعرة، ومثلها الشاعر، أن تختار إحدى التشكيلتين وتجرى عليها فى القصيدة كلها، وبذلك تكون الوحدتان (سراب) و(مذاق) المتساويتان فى الشكل، متساويتين عروضياً أيضاً لوقوعها فى المكان عينه من التفعيلة. والأمر كذلك بالنسبة للكلمتين (كتابته) و(نهايته).

وفى ختام هذه الفقرة من بحثنا أحس القارئ يسألنى: لماذا لم يقع أسلافنا الشعراء فى مثل هذا الخلط بين الوحدات؟ ولماذا عرف هذا الداء فى عصرنا؟ والجواب

أن الشعر الحر أصعب من الشعر ذى الأشطر المتساوية؛ لأن التساوى كان يضطر الشاعر إلى أن يورد عين التفعيلات فى كل شطر. فإذا بدأ القصيدة: مستفعلن مستفعلن فعول.

فإذا هذا يبقى طولاً ثابتاً لكل شطر تال، فلا يستطيع الشاعر أن يخطئ. وأما الشاعر الحديث فإن ظروفه صعبة؛ لأن من حقه أن يطيل الشطر ويقصره. وهذا يجعله أكثر تعرضاً للمزالق.

ج- أخطاء التدوير

ما زال الجمهور العربى يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثراً لا وزن له. وأحسب أن كثرة التدوير فى شعر الشعراء الناشئين تساهم، بنسبة عالية، فى إشاعة هذا الإحساس فى نفوس القراء. ويكمن سبب ذلك فى جوهر التدوير نفسه؛ لأنه فى حقيقته مد للعبارة وإطالة للشطر، فإذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضى، لاح وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع.

ونحب أن نورد مثلاً: إنى أسحب أول عدد أصادفه من مجلة (الآداب) فأقع فيه على قصيدة لخليل الخورى من دمشق يبدؤها قائلاً من الكامل:

أنا فى انتظار المعجزة

من أين؟

لا أدرى! ولكنى هنا ألتاث

يوجعنى انتظار المعجزة

الصمت فى الأغوار يزحف

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس

أحدس ما تحيك(٧٠) أنامل الصمت العميق(٧١)

إن هذه الأشطر تزخر بالتدوير. هناك من الأشطر المدورة الثانى والثالث والخامس والسابع. وحيث إن الشعر الحر ذو شطر واحد كما سبق أن قررنا، فإن التدوير يصبح ممتنعاً كل الامتناع فيه؛ لأن العرب لاتدوِّر ضرب الشطر أو البيت، وإنما

يدوّر العروض وحسب. ثم إن الحاجة إلى التدوير تنتفى أصلاً فى كل شعر حر؛ ذلك لأن طول الشطر غير معين بحيث يستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنياً عن التدوير. وعلى هذا الأساس كان ينبغى أن يجمع الشاعر كل شطرين مدورين معاً. وبذلك تصبح قصيدته كما يلى:

أنا فى انتظار المعجزة

من أين؟ لا أدرى ولكنى هنا ألتاث يوجعنى انتظار المعجزه

الصمت فى الأغوار يزحف، يأكل الأبعاد، يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس أحدس ما تحوك أنامل الصمت العميق.

وعندما نكتبها هكذا، كما ينبغى أن تكتب وكما تفرض قواعد العروض العربى، نلاحظ أنها طويلة الأشطر فى الغالب مع شيء من عدم الانسجام بين الشطر الأول القصير والأشطر الثلاثة التالية على أنها مع ذلك جميلة التعبير جارية على قواعد البحر الكامل. والمأخذ على هذه الأشطر هو كما قلنا عدم التناسق بين طولها، فأين الشطر الأول المكون من تفعيلتين من الشطر الثانى المكون من ست؟ أو من الثالث والرابع وكل منهما ذو خمس تفعيلات؟

ولايقل سوء تأليف عن ذلك كون الشطر الثانى فى حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل هذا وزنه:

من أين لا أدرى ولكنى هنا	ألتاث يوجعنى انتظار المعجزه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلـن متفاعلـن

ومن هذا ندرك أن الأشطر الثلاثة (٢ و٣ و٤) فى أصل الشاعر لم تكن فى الحقيقة إلا بيتاً واحداً ذا شطرين. فلماذا إذن كتبه الشاعر هكذا:

من أين

لا أدرى ولكنى هنا ألتاث[٧٢]

يوجعنى انتظار المعجزة؟

إنه أولاً يقطع بيتاً تقطيعاً لا صلة له بالوزن، وهذا غير مقبول، فإنما التقطيع صفة يفرضها الوزن ولايتحكم فيها سواه، ثم إن الشاعر بهذا التقطيع المتعسف يجعل

أشطره مدورة فى موضع لايسوغ فيه التدوير. ذلك فضلاً عن أن القواعد البلاغية لاتبيح أن نفصل عبارة (من أين) عن عبارة (لا أدرى). وليس من غرض بيانى يسوغ فصل الفعل (ألتاث) عن الفعل (يوجعنى) وهما فى مرتبة نحوية واحدة. ومهما كان فإن فصل العبارات عن بعضها فى الشعر ينبغى ألا يكون إلا إذا اقتضته وقفة عروضية، فلا شىء سواها يستطيع تقرير فصل غير مباح. هذا مع العلم بأن بعض الفصل لاتبيحه حتى وقفة عروضية، وذلك مثل الفصل بين مضاف ومضاف إليه ونحوه.

والواقع أن السادة الشعراء يرتكبون فى الواقع إساءتين، أولاهما: أنهم يقعون فى التدوير فى الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه شعر ذو شطر واحد، وثانيتهما: أنهم بالإضافة إلى خطيئة التدوير، يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى، مع أن الشطر فى العروض وحدة موسيقية مستقلة، وينبغى أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق.

هذا وأمثاله يشير إلى أن القصيدة قد أفلتت من سيطرة الشاعر المعاصر، فهى تقوده وتجرى به حيث تشاء، وهو لايملك من عدة اللغة، والعروض ما يعينه عليها. إنه غير شاعر بوحدة الشطر، تارة يبدأ شطراً بالنصف الأخير من الكلمة، وتارة ينهى شطراً بالنصف الأول من الكلمة. وأحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليلى وهو يظن أنه يكتب شعراً حراً تتعدد أطوال أشطره. وتراه يكتب أبياتاً مدورة وهو يحسب أن كل شطر فيها مستقل، وأحياناً يضع قافية فى نهاية الشطر ويظن أنها هى القافية، مع أن شطره مدور بحيث يذهب نصف القافية إلى الشطر التالى فلا تعود قافية. وكل هذه الفوضى تنشأ عن وقوع الشاعر فى التدوير وهو غافل.

أليس التدوير مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى؟ ومن قال إننا أحرار فى استعماله حيث شئنا ومتى شئنا؟ لنأخذ هذه الأشطر من خليل الخورى كما كتبها هو:

آه متى يشتد عصف الريح،

عصف الريح روح البحر،

لولا الريح جف البحر، آه

من يحث لنا السحاب؟

أربعة أشطر جميلة سطرها الشاعر وهو لايدرى أنها فى واقعها العروضى شطر واحد لاينفصم نهايته كلمة (السحاب). ولقد كان التدوير المتصل ثقيلاً هنا؛ لأن المعنى كان يقتضى الوقوف بعد الاستفهام الأول (آه متى يشتد عصف الريح؟)، وكان ينبغى أن ينتهى الشطر عند آخر هذا السؤال انتهاء عروضياً لينسجم الوزن والمعنى كما ينبغى لهما فى كل شعر جيد. وأما عبارة (عصف الريح روح البحر) فقد كان حقها أن تفصل فصلاً كاملاً عن سابقتها؛ لأنها عبارة خبرية وما قبلها استفهام يختلف عنها بلاغياً.

وإنما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له، وهذا هو القانون فى كل تدوير، وإذن فما الداعى إلى أن يربط الشاعر العبارتين (متى يشتد عصف الريح؟) و(عصف الريح روح البحر)؟ ما من جواب منطقى سوى أنها قد تكون «ضرورة»، فإن فى الأمة العربية اليوم جيلاً من الأدباء والشعراء الناشئين يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهراً من مظاهر التجديد، ولذلك لا نجدهم يعنون بمراجعة قاموس أو مرجع فى القواعد، لا بل إنهم يستخفون بالناقد الذى يعاتبهم على إهمال قاعدة أو استعمال لفظة على قياس فاسد. وليس من الضرورى أن يكون خليل خورى أحد هؤلاء، فإن قصيدته هذه تشير إلى قدرة تعبيرية ملحوظة.

وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارئ الذى ليس شاعراً؟ إنه يرتبك ولايعرف حدود الوزن. يقرأ شطر الشاعر:

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أو شطره:

عصف الريح روح البحر

فلايجد له وزناً معروفاً، ولا يجده منطبقاً على أى بحر من بحور الشعر. فلا يكون منه إلا أن يحكم بأن هذا نثر بلا وزن. وينبغى لنا ألا نلومه. وهل الناس كلهم شعراء يعرفون حدود الأوزان؟ لا، بل إن كان الشاعر لايعين حدود الشطر فكيف ننتظر ذلك من القارئ البسيط الذى يقرأ الشعر ليجد فيه لذة ونشوة وحسب، وكثيراً ما يضيع بين حدوده؟

د- اللعب بالقافية وإهمالها:

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالى منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبى، ودرجت الأغانى التى تستعمل أكثر من قافية واحدة. وفى عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافى المعقدة، غير أن القافية بقيت ملكة تتحكم فى الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف. ومضى ذلك حتى السنوات الأخيرة، بعد قيام حركة الشعر الحر واستسلام الشعراء الشباب لها بلا تريث ولاتمحيص. فلقد بدأنا مؤخراً نقرأ قصائد لا قافية لها على الإطلاق، وارتفعت أصوات غير قليلة تنادى بنبذ القافية نبذاً تاماً. وكان هذا صدى للشعر الغربى، وهو قد عرف الشعر المرسل الذى يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير، فكان هذا الشاعر الإنكليزى الكبير يكتب شعراً لاقافية له فى الغالب فلا يأتى بقافية إلا فى خاتمة الفصل إيذاناً بانتهائه. والشعر الغربى اليوم أغلبه بلا قافية، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا فى تطبيقها. على أننا لانملك إلا أن نلاحظ أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهرباً إلى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوى الذى تلقيه القافية على الشاعر. وأنا أومن بأن الحرية ينبغى ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيداً.

على أن مسألة نبذ القافية ليست جديدة كل الجدة فى الشعر الحديث، ففى ديوان الزهاوى الذى توفى حين كنا نحن صغاراً قصيدة جارية على أسلوب الشطرين، غير أنها مرسلة إرسالاً بلا قافية. قال من الطويل:

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشة ... يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
يعيش رخيَّ العيش عشرٌ من الورى ... وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما فى بنى الأرض العريضة قادرٌ ... يخفّف ويلات الحياة قليلا
أفى الحق أن البعض يشبع بطنه ... وأن بطون الأكثرين تجوع
أسائلتى عن غاية الخالق اسكتى ... فما لى على هذا السؤال جوابُ
إذا حيى الإنسان صادف منكراً ... وإن مات لاقى منكراً ونكيراً
إذا قلت حقاً خفتُ لوم مخاطبى ... وإن لم أقلْ حقاً أخاف ضميرى
أرى الناس، إلاّ من توفر عقلُهُ ... من الناس، أعداء لكل جديد(٧٣)

إن هذا شعر بلا قافية، وقد جمع فيه الشاعر تشكيلتين من البحر الطويل فكانت أبياته متنافرة. ولم تكن هذه من الزهاوى إلا تجربة، فلسنا نراه سار عليها فى سائر شعره، ولغير الزهاوى محاولات فى هذا الباب. على أن المحاولة لم تنجح وبقيت نموذجاً يشار إليه لغرابته.

ثم إن الشعراء، إن كانوا لم ينجحوا فى إحداث الشعر المرسل، فإنهم نجحوا فى الخروج على القافية الموحدة، فشاع فى الوطن العربى شعر الزركلى الذى جرى على تنويع القوافى بأشكال الموشح وأشكال جديدة جميلة أضافوها هم. ومشى ذلك حتى فى شعر شوقى والزهاوى والرصافى وبشاره الخورى وغيرهم كثير، حتى أصبح تنويع القوافى مألوفاً وصدرت المطولات الشعرية والمسرحيات.

ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً؛ وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة فى شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشطر العربى الخليلى يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطى القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التى تصوت فى آخر كل شطر فلايغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذى تفعيلة إلى ثان ذى ثلاث إلى ثالث ذى اثنتين وهكذا. وهذا التنوع فى العدد، مهما قلنا فيه، يصيِّر الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية فى آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطى هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تنوقه والاستجابة له.

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق فى الموسيقى والشعرية. لصلاح عبدالصبور من (الكامل)(٧٤):

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذبين كآلهه

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لجاجة، طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو النبرة. فأين هي من قصيدة نزار قباني من (الكامل)[٧٥]:

ولمحتُ طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

ويهمّ فارسك الجميل بأخذه فتمانعين

وتقهقهين

«لاشيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين»

والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر، لأنها تحدث رنيناً، وتثير في النفس أنغاماً وأصداء. وهي، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك يضيف إلى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. فكأن لم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية، وأن يأتوا بالعامي والسقط، كأن لم يكفهم ذلك كله، فأهملوا القافية وهي، لو يدرون، سند شعرهم وحليته المتبقية.

الباب الرابع

ملحق بقضايا الشعر الحر

- البند

- قصيدة النثر

الفصل الأول
البند ومكانه من العروض العربى

لاريب فى أن البند هو أقرب أشكال الشعر العربى إلى «الشعر الحر»؛ ذلك أنه شعر يستند إلى بحر الهزج(٧٦):

مفاعيلن مفاعيلن

فلايتقيد بأسلوب الشطرين الذى تقيد به الشعراء العرب منذ أقدم العصور، وإنما يخرج عنه فيجيء هزجاً تختلف أطوال أشطره، فيأتى شطر بتفعيلتين يليه شطر بخمس تفعيلات، وثالث باثنتنين، ورابع بعشر، وهكذا كما تملى على الشاعر أهواؤه ومعانيه. ولقد ألف الشعراء الذين ينظمون البند أن يرصفوه كما يرصفون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر إليه وكأنه نثر اعتيادى. وهذا نموذج من بند ابن الخلفة وهو أشهر البنود، وأحسبه أظرفها وأحفلها بالعفوية والبساطة:

(أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات، وقد يعذر لايعذل من فيه غراماً وجوى مات، فذا مذهب أرباب الكمالات، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات، فكم قد هذب الحب بليداً، فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيداً. صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتظهر شوقاً، لا ولا تعرف توقاً، لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى الذى أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان، وقد عرس فى سفح ربى البان).

ولنكتبه الآن بحسب وزنه بحيث تبرز القافية والتفعيلات بروزاً طبيعياً. وسوف نشير إلى عدد التفعيلات فى كل شطر بالرقم فى آخره:

أهل تعلم أم لا أن للحبّ لذاذات؟	٤
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات	٥
فذا مذهب أرباب الكمالات	٣
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات	٤
فكم قد هذب الحب بليداً	٣
فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيداً	٤

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتعرف شوقاً؟ ٥

لا ولا تظهر توقاً؟ ٢

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعي الذي ٩

أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان ٣

وقد عرس في سفح ربى البان

من هذا نرى أن شطراً ذا تفعيلتين قد توسط بين شطر ذي خمس وآخر ذي تسع، والرابط هو التفعيلة لا الشطر.

ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض في أذهان الشعراء والأدباء والنقاد، ولعل سبب ذلك يكمن في أنه شكل من أشكال الشعر نشأ في عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين يتأخروا عنه. والواقع أنه لم يذكر حتى في كتب العروض المتأخرة مع أنها أحصت أشكالاً أقل منه طرافة وأصالة، مثل: الزجل، والمواليا، وكان كان، والقوما، والدوبيت. وكنت أؤمل- على الأقل- أن تشير كتب المعاصرين في العروض إليه، وقد راجعت بضعة منها فخاب ظني، ولم أجد فيها ولو إشارة إلى هذا الأسلوب الشعري الطريف الذي أقام فيه الشاعر الوزن على أساس «التفعيلة» دون الشطر مخالفاً بذلك كل أساليب الوزن العربي السابقة. وأحسب أن هؤلاء العروضيين المعاصرين الأفاضل(٧٧)، مع تقديرنا لعلمهم وثنائنا على مجهودهم الطيب، قد أخذوا الجذور الأساسية للعروض من الكتب القديمة، ولم يروا داعياً إلى أن يضيفوا فصولاً تدرس التطور الذي وقع في العصور المتأخرة. وقد يكون بينهم من لايعرف البند أصلاً؛ لأنه فن شعري اقتصر عليه شعراء العراق، وهذا عذر لايشمل الرصافي. وأما إذا كان هذا الإهمال مقصوداً، تعمده المؤلفون الأفاضل استهانة منهم بالبند، فإن ذلك لاينبغي أن يغتفر لهم وهم نقاد عروضيون ذوو نظر، ذلك أن هذا البند قد لقي قبولاً لدى كثير من الشعراء، وذلك وحده ينبغي أن يكون كافياً لأن يجعل من كتاب العروض الذي لايدرسه كتاباً لا يستوفي مادته المفترضة، فضلاً عن كون البند لم يكن إلا نمواً من بحور الشعر العربي يضيف إليها جديداً ولايخرج عنها في شيء.

ولقد أدى تغافل كتاب العروض قديماً وحديثاً، عن البند إلى أن يرقد تحت غبار الإهمال محوطاً بالإبهام والشك، لايجرؤ ناقد على نقده أو التحدث عنه، وقد يتطاول عليه جاهل بأنه نثر. وشاعت عنه في الدوائر الأدبية الشائعات الضبابية التي لايمكن أن

نهتدى عبرها إلى حقيقة ثابتة له، ومن أبرز هذه الشائعات قولهم إن البند ينتمى إلى بحر الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن

والواقع أن هذا حكم غالط وغلطه واضح كل الوضوح، حسبنا لكى نرد عليه أن نورد افتتاحية بند ابن الخلفة الذى اقتطفنا منه:

أيها اللائم فى الحب، دع اللوم عن الصب.. إلخ

فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـــلاتن فاعلاتن فَ

فإذا كان وزن البند، كل بند، هو (الهزج) فلماذا كانت التفعيلات هنا (فاعلاتن)؟ وهل تفعيلة الهزج إلا (مفاعيلن)؟ فأين هى إذن؟

ومن الحق أن نقول إن الذين كتبوا عن البند قد انتبهوا جميعاً إلى أن هذا الوزن ليس هو الهـزج على الرغم من أن هناك فى البنود كلهـا أشطراً كـثـيـرة من الهـزج، وحيرهم ذلك فابتدعوا له تخريجاً غريباً فى بابه ، فقالوا إن هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف فى أوله كما يلى:

أى   يها اللائـ   ـم فى الحبّ   دع اللومَ

مفاعيلن   مفاعيلن   مفاعيلن

وهذا شىء غير مسموع فى العروض العربى، فلسنا نعرف فى الشعر حرفاً إلا وهو داخل فى وزن الشطر والبيت، فبأى حق نفرد سبباً خفيفاً فلا نزنه؟ وإذا كان فى وزن البند زيادة غير موزونة فما سر الإيقاع فيه إذن؟ وعلى أى وجه تقبله الأذن العربية المرهفة؟ والحق أن البند وزن جميل مرقص، وهذا الجمال فيه لايمكن أن يدل إلا على شىء واحد هو أن كل حرف فيه جار على الوزن العربى، دونما زيادة هنا أو سبب خفيف هناك. وكل ما فى الأمر أن العروضيين والنقاد قد أخطأوا الحكم، فليس الغلط فى البند وإنما هو فى مقاييسهم.

وحقيقة الأمر أن البند، خلافاً للشعر العربى كله، يستعمل بحرين اثنين من بحور الشعر، يجمع بينهما ويكرر الانتقال من أحدهما إلى الآخر عبر القصيدة كلها، والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرمل. ونحسب أن تعسف النقاد فى

التماس التخريجات التى يعللون بها خروج البند عن الهزج يرجع، فى أساسه، إلى أنهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرين من بحور الشعر فى قصيدة متناسقة، فكيف يصح أن تجتمع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون أن تتنافرا؟ والواقع أنهما تجتمعان أجمل اجتماع إذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما. والسر فى إمكان ذلك أن بينهما علاقة خفية يمكن أن نتبينها بالتقطيع.

مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن

لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى

إن (لن مفاعى) التى هى مقلوب (مفاعيلن) مساوية فى حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فاعلاتن). ومثل ذلك كامن فى (فاعلاتن) هذه، فإن مقلوبها (علاتن فا) مساوٍ، فى مسافاته، للتفعيلة (مفاعيلن).

وعلى ذلك فإننا إذا حللنا أى شطر من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وجدناه يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله، كما أننا نستطيع أن نحول أى شطر من الهزج (مفاعيلن) إلى الرمل بأن نزيد سبباً فى أوله. وهذه الخاصية هى التى لاحظها الخليل بن أحمد حين رصَّ الرمل والهزج فى دائرة عروضية واحدة(٧٨). ولا شك عندنا فى أن أول شاعر نظم البند كان على علم بهذه الخاصية العروضية، ولقد كان فوق ذلك مرهف السمع، مبدعاً، فعرف كيف يستطيع أن يجمع الرمل والهزج فى قصيدة واحدة. وليس ذلك أمراً هيناً كما قد يظن، لأن معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و(فاعلاتن) لاتكفى لإبداع البند، وإنما ينبغى إلى جانبها تحسس مرهف للإيقاع والوزن، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التى يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال. ولسوف ندرس هذه الوسيلة فيما يلى:

إن الأشطر الأربعة الأولى مما اخترناه من بند ابن الخلفة كانت من بحر الهزج ذى التفعيلة (مفاعيلن):

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ

أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذلذاتْ

وقد يعذر لايعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ

فذا مذهب أرباب الكمالاتْ

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتْ

وفجأة، بعد تواتر (مفاعيلن) فى هذه الأشطر كلها دون شذوذ، يأتينا شطر تشذ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (مفاعيلْ) وإنما (فعولن) قال:

فكم قد هذّب الحب بليدا

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كيف حدث هذا؟ فى الواقع أن الضرب (فعولن) وارد فى تشكيلات بحر الهزج التى يذكرها العروضيون، فالشاعر إذن ما زال جارياً على الهزج لم يخرج عنه، وإنما تكمن المفاجأة الجميلة فى أن (فعولن) هذه مساوية للمقطع (علاتن) الذى هو الجزء الأخير من تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، فكأن الشاعر قد جاءنا فجأة بتفعيلة يشترك فى قبولها البحران كلاهما (الهزج) و(الرمل). وكان ذلك خير تمهيد شعرى للانتقال من الهزج إلى الرمل فى الأشطر التالية:

فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيدا

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا

فاعلاتن فاعلاتن

وقد كانت كل تفعيلة من هذه الأشطر هى (فاعلاتن) بلا شذوذ. ولكن، فجأة أيضاً، وكما حدث سابقاً فى أشطر الهزج، يأتى الشاعر بشطر تشذ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (فاعلاتن) وإنما تصبح (فاعلاتان) قال، وهو شطر طويل ذو تسع تفعيلات كما مرَّ (من الرمل):

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى

الذى أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

وثانية، نسأل أنفسنا كيف حدث هذا؟ ولماذا كانت الأشطر كلها موحدة التفعيلة (فاعلاتن) لاتخرج عليها فجاء الشاعر فجأة بـ«فاعلاتان» هذه؟ لو رجعنا إلى كتب العروض لوجدنا أن الضرب (فاعلاتان) وارد فى تشكيلات بحر الرمل، فالشاعر إذن لم يخرج على الرمل، وإنما جاء بهذه التفعيلة؛ لأن جزأها (علاتان) مساوٍ تماماً لتفعيلة

الهزج (مفاعيلْ). وبهذا أورد الشاعر تفعيلة يشترك فيها الرمل والهزج معاً وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من الرمل إلى الهزج فقال فجأة:

مفاعيلن مفاعيلْ

وقد عرّس فى سفح ربى البان

المقياس العروضى للبند

من ذلك كله، يبدو لى، أن القاعدة العروضية للبند هى أنه شعر حر تتنوع أطوال أشطره، ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملاً منها الرمل والهزج معاً. وهذه فيما يلى، خطة عامة للتفعيلات فى البند، نثبتها مساعدة لمن يرغب فى نظم البند من القراء:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلْ

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

* *

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

* *

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن فعولن

* *

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتان

* *

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل (إلخ)

من هذه الخطة، يتجلى مدى المهارة والدقة فى نسج البند، ويبدو لنا مدى الخطأ الذى يقع فيه أولئك الذين يحسبونه نثراً لا موسيقى له، ولا جهد فيه. وإننا لنعتقد أن الشاعر الذى اخترع البند أول مرة من دونما نموذج ينهج عليه لابد أن يكون قد مارس نظم الشعر خير ممارسة بحيث تفتحت له هذه الالتفاتة الرائعة إلى العلاقة بين الرمل والهزج. ولسنا نقصد بهذا علاقة البحور داخل دائرة (المجتلب)، فإن دوائر البحور قد انكشفت منذ الخليل، وإنما نريد مسألة التمهيد من بحر لبحر بقافية معينة لها خصائص موسيقية تجعلها تبعث فى الذهن أمواج البحر الثانى. وأكاد أكون على يقين من أن الشاعر الذى بدأ البند لم يكن يصل إلى القوافى الممهدة بحسب نموذج عروضى واع وضعه لنفسه؛ وإنما كان يكتب باندفاع سليقىٍّ متحمس، فذلك هو السبيل الحق فى كل اكتشاف شعرى أصيل، وإنما يأتى العروضيون بعد ذلك، فيجدون النموذج مكتملاً بين أيديهم فلا يزيدون على استخلاص المقياس منه. وذلك ما صنعنا فى هذا الفصل.

ولقد أدى التعقيد فى خطة الوزن التى يتبعها البند إلى شىء من الصعوبة فى نظمه، فكثر الغلط فيه إلى درجة أننا قلما نجد بنداً مطبوعاً يخلو من الغلط: يغلط الناظم من جهة، ويغلط الناسخ من جهة أخرى، ويغلط الطابع من جهة ثالثة، وأحياناً ينبرى شعراء إلى نشر بند ما فينشرونه مغلوطاً فيه دون أن يشخصوا مواضع الخطأ. وزاد فى خلط الشعراء أن كتب العروض لم تدرس البند، مع أنها درست أشكالاً أقل منه قيمة شعرية، فلم يجد الشاعر الذى ينظمه قانوناً عروضياً يستند إليه. والواقع أن بحثنا هذا أول محاولة لاستقراء مقياس عروضى للبند، فإن كانت ناجحة، كما نرجو لها، أثبتناها فصلاً فى العروض العربى.

وكان من نتائج الضباب القاتم الذى أحاط بوزن البند فى أذهان الأدباء والناظمين، أن كثيراً من الذين مارسوا نظمه، لم يعرفوا الأساس فيه، فظنوه شعراً من بحر الهزج لايتخطاه، ويكتب على أسطر متتالية كما يكتب النثر. وحزر غير قليل من

الشعراء أن الهزج يحول إلى الرمل أحياناً، غير أنهم لم ينتبهوا إلى ضرورة التمهيد للانتقال، وحسبوا أن ذلك يمكن أن يتم بقفزة من الهزج إلى الرمل وبالعكس، دون أن يفطنوا إلى أن هناك خطة محكمة للوزن يتبعها البند، وبها يصل إلى تلك الموسيقية العذبة التي يمتلكها. ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الإطلاق أن البند يقوم على أساس «التفعيلة»، وأن ذلك فيه هو الذي يبرر تنوع أطوال الأشطر، وهي الميزة التي اختص بها دون الشعر العربي السابق كله. وكان من هؤلاء ناظمون ينظمون بنداً ذا أشطر متساوية الطول تمام التساوي، تكسبه أشطره الرتيبة إملالاً وثقلاً. هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشاري(٧٩):

فغدا في رمضان الخير كالغيث المريع

فرعينا في شتاء الجدب أزهار الربيع

* *

كم أياد وعطايا رشف الناس لماها

ومزايا وسجايا حسد العرش سماها

* *

فأدام الله ذخره وأعزّ الله سعدَهْ

وأطال الربّ عمره وأدام الحقّ مجدَهْ

* *

مدى الأيام والدهر وما درّ لنا الرزق

وما انهل لنا القطر وما بان سنا الفجر

* *

وما عاد لنا العيد وعنا رحل الصوم

وما أشرقت البيد بنور السادةِ القوم

هل في هذا شيء من خصائص البند؟ إنما هذا شعر ذو شطرين متساويين تساهل الشاعر في قوافيه، وسمح لنفسه، بلا أي مبرر، أن يقفز من بحر الرمل إلى بحر الهزج في البيت السابع، فكانت القفزة صدمة للأذن الشعرية؛ لأنها لم تجئ مقبولة، ولم يمهد لها شيء.

وخلاصة الموضوع أن على الناظم الذى يتصدى للبند أن يتذكر أن له خاصتين واضحتين لابد من توافرهما فيه:

١- أنه شعر ذو أشطر غير متساوية الطول. وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة.

٢- أنه شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج، يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربى، فلايختتم آخر أشطر الرمل إلا بالضرب (فاعلاتان) الذى يمهد لبحر الهزج فيصح أن يليه. وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد فى آخر أحد الأشطر الضرب (فعولن) الذى يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية. وهكذا.

وإذا اختلّ أى من هذين الشطرين كانت النتيجة نظماً آخر لا صلة له بالبند، سواء أكتبناه على أسطر كالنثر، أم أفردنا له فراغاً كافياً كما فعلنا فى «أبيات» حسين العشارىّ.

البند والشعر الحر

لاريب فى أن الشعر الحر أقرب فى خطة وزنه إلى البند منه إلى أسلوب الشطرين، ذلك أنهما كليهما يقومان على أساس «التفعيلة» لا «الشطر» وتباح فى كل منهما الحرية فى عدد التفعيلات، فيجىء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة معانيه.

على أن الشعر الحر أسهل من البند فى خطته؛ وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور العشرة التى تصلح له، فيختار الشاعر أحد هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على تشكيلة واحدة منه لايتخطاها شأنه فى ذلك شأن الشاعر العربى فى أسلوب الشطرين. مثال ذلك أن شاعر الشعر الحر لايستطيع أن يجمع بين التشكيلتين التاليتين مثلاً:

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولن

وذلك لما سبق أن لاحظناه من أن العرب لم يجمعوا تشكيلتين فى قصيدة واحدة. وإنما نجد قصائد تنفرد بإحدى التشكيلتين هذه أو تلك.

وأما فى البند فإن هاتين التشكيلتين تجتمعان وليس فى اجتماعهما محذور كما رأينا فى النموذج الذى درسناه، ثم إن اجتماع بحرين اثنين من بحور الشعر ليس مستساغاً فى البند وحسب، وإنما هو مطلوب، وهو السر فى حلاوة البند وموسيقيته. وذلك هو الفرق الوحيد بين الشعر الحر والبند، وهو فرق لايطغى على أوجه الشبه التى ذكرناها.

والحقيقة أن الشبه بين الشعر الحر والبند يبلغ من القوة إلى درجة أن بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بينهما دون أن يدروا، ومنهم نذير عظمة الذى نقرأ له هذه الأشطر على أنها من الشعر الحر.

قد عرفت الآن بو زيد عرفت الصيد والكهفْ (رمل) فاعلاتان

ولم كان إذا ما كحل العينين بازى الليل بو زيد (هزج) مفاعيلْ

وإما يرّم الشاربَ بو زيدْ "

أنا عنترة الحىْ "

هلموا أيها الأبطال إن الصيد بالنار ضئيل (هزج) فعولن

لم تقاسمنا أبو زيد خجالاً(٨٠)؟ (رمل) فاعلاتن

والواقع أن هذه الأشطر الشعبية فى روحها تكون بنداً كامل الوزن ينضبط فيه البحران، الرمل والهزج، انضباطاً تاماً؛ فالشطر الأول كان من الرمل ذى الضرب المسبّغ (فاعلاتان) فانتقل الشاعر بعده فوراً إلى الهزج الذى ضربه (مفاعيل) على القاعدة، وتتالت بعده ثلاثة أشطر من الهزج آخرها انتهى بالضرب (فعولن) الذى مهد لبحر الرمل وقد انتقل الشاعر إليه فوراً مستعملاً الضرب (فاعلاتن). وهذا كله جارٍ على قاعدة البند التى استخلصناها فى هذا الفصل جرياناً تاماً. وإنه لدليل عى قوة سمع نذير عظمة أنه جاء بالوزنين المتعاقبين ولكل منهما ضربان اثنان، فى مزيج متآلف تام الموسيقى، مع أنه لم يسمع بالبند -فى يقينى- لأن هذه القصيدة نشرت فى بيروت سنة١٩٥٩، وقد يدلنا هذا على أن الشاعر الأول الذى ابتدع البند فى القرن الحادى عشر الهجرى، إنما وصل إليه وهو غير واعٍ كما وصل إليه نذير عظمة. وقد ضبطْ كلاهما الوزن أجمل ضبط على غير نسق سابق وإنما تم ذلك بهداية السمع الإنسانى المعجز.

ومن متطلبات الأمانة العلمية أن أقول فى ختام هذا الفصل إن قول شعراء البند:

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يمكن أن يقرأ على أنه كله من الهزج كما يلى:

مفاعيلن مفاعيلن- فعولن فا- علاتن فا- علاتن فا- ذلك لأن (فعولن فا) مساوية لفاعيلن، وكذلك (علاتن فا)، وقد يبدو عند هذا صواب رأى الذين يصرون على أن البند كله من الهزج. والواقع غير ذلك. فإن مثل تلك القراءة لاتكون ممكنة إلا فى غياب القافية التى تعين نهاية الشطر فلا يعد من المقبول أن نقول «فعولن فا»؛ وإنما ينتهى الشطر عند فعولن - القافية، وذلك يقفل المجال أمامنا إقفالاً كاملاً فلا نستطيع تخطى فعولن الهزجية ودمجها بالسبب الخفيف فى أول تفعيلة الرمل (فا- علاتن).

وإنى لأحبّ أن أختم هذا الفصل بالاستشهاد ببند ثان يثبت صحة خطة الوزن والقافية التى ذهبت إليها، وهذا البند من شعر باقر بن السيد إبراهيم الحسينى (١١٧٧-١٢١٨هـ)، وهو يبدؤه من الرمل على القاعدة فيقول:

إنما أسنى هدايا طفقت تخترق البيدْ (رمل)

وتفرى شقق الصمّ الصياخيدْ (هزج)

بها القبّ المناجيدْ

شذاها عَبَقَ القطرْ

وأزرى بشذى العطرْ

لقد قصّر عن إدراك معنى وصفه الفكرْ

من الخلّ الوفىّ المستهام المغرم الصبْ

الكئيب المدنف العانى الذى أنحله الحبْ

ولم يبلغ منى القلبْ

من الحب

معنّى واله يتّمه الوجدْ

وأضنى قَلبَهُ الصدْ

فتىً ما زال مشغوفاً ومشغولاً بذكر الإلفِ

لم يألف لذيذ النوم من قَبلُ ومن بَعْدْ

على البعد لكم داعٍ

وللوصل مراعٍ (هزج ضربه فعولن)

وإلى اللّه التماساً بدعا الإخوان ساعى (رمل)

نائب عنكم خصوصاً عند قبرَىْ خازنى علم رسول اللّهِ

مولى الثقلين السيّدين السندين الكاظمين الأريحيّينِ

الهمامين الإمامين الجوادين (فاعلاتان)

من القوم الألى قد شرعوا الدين الحنيفىّ (هزج)

وسنّوا سبل النهج الحقيقىّ

ميامينُ هُداةُ (هزج ضربه فعولن)

وغطاريف سَرَاةُ (رمل)

ومغاوير كماةُ

بهم قد باهل المختار طه آل نجران (فاعلاتان)

وآتاهم إله العرش قدراً

لم ينلْهُ قبلهم إنس ولا جان (هزج)

كرام الخلق من خصّوا

بحسن الخُلق أهل الصدق سبل الحقّ

أمن الخائف الجانى

غياث الواله العانى

مصابيح الدجى، باب الرخا، سفن النجا، أهل الحجى

أرعى الورى جارا إذا ما الدهر جارا (فعولن)

لجناب الماجد المولى الذى طاولَ

أفلاك المعانى بمعانيهْ (رمل فاعلاتان)

وسارت كمسير البدر فى البر وفى البحر أياديه[٨١] (هزج)

أكتفى بهذا القدر، وأرجو أن يكون هذا البند كافياً للردّ على من زعم من الباحثين أننى لا أجد دعماً للقاعدة التى وضعتها إلا بند ابن الخلفة، فها هو ذا بند باقر الحسينى يثبت أن البند يتألف من وزنين يتداخلان ولكل منهما ضربان اثنان. والواقع أن فى البنود الكثيرة التى أوردها عبدالكريم الدجيلى يرحمه الله فى كتابه أدلة كثيرة على قيام القانون الذى استخلصته للبند هذا مع أننى أقر بأن طائفة من البنود مضطربة الوزن، وبعضها يقفز من الرمل إلى الهزج من دون تمهيد.

وأمّا من ذهب إلى أن هذه البنود من الهزج بزيادة سبب خفيف فى أولهما فيمكن الرد عليه بثلاث حجج دامغة:

١- بأى حقّ نترك سبباً خفيفاً فى أول كل بند فلا نزنه؟ إن «المجادل» يسوغ ذلك لكى يستطيع القول بأن الشطر الأول إنما هو من الهزج لا من الرمل. ووفق هذه الحجة لن يبقى فى الشعر العربى بحر اسمه الرمل، لأن علينا أن نترك السبب الخفيف فى أوله دائماً وسرعان ما سيجد هذا «المجادل» أن أبيات صلاح عبدالصبور الجميلة التالية من الهزج حتماً:

كان لى يوماً إله وملاذى كان بيتُهْ

قال لى إن طريق الورد وعر فارتقيتُهْ

وتلفتّ ورائى وورائى ما وجدتُهْ

ثم أصغيتُ لصوت الريح تبكى فبكيته

إن علينا -وفق رأى هذا المجادل- أن نترك السبب الخفيف (كا) فى أول المقطوعة فلا نزنه، وبذلك تصبح الأبيات من وزن (الهزج) وننفض أيدينا من (الرمل) نهائياً فلا يعود له وجود فى دولة الشعر.

٢- بأى حق يدعونا هذا المجادل إلى أن نتخطى القافية مع أنها تختم الشطر وتعين الوزن، لأن ما بعدها هو أول الشطر التالى ويكون حيناً من الرمل وحيناً من الهزج؟ والواقع أن القافية تقضى على كل جدل فلماذا يريد المجادل أن نتجاوزها اعتباطاً؟

٣- الدليل الأخير على أن البند يقوم على وزنين أن طائفة من شعراء البند يقفزون من الرمل إلى الهزج دونما تمهيد وهذا يثبت إثباتاً لا جدال فيه أن شعراء البند كانوا شاعرين تمام الشعور بوجود وزنين. وقد جئت بمثال على هذا الانتقال المتكلف من وزن إلى وزن فى أبيات حسين العشارى السابقة.

والواقع أن الذين يريدون أن يثبتوا القول بأن البند يقوم على وزن واحد هو الهزج طغاة مستبدون فى نظر النقد الأدبى، فهم يصيحون بنا صياحاً:

١- اتركوا سبباً خفيفاً فلا تزنوه، كذلك حكمنا وليس لكم أن تسألونا عن السبب.

٢- تخطوا القافية تخطياً تاماً ولا تستدلوا بها على انتهاء الشطر، كذلك شئنا وليس لكم أن تعترضوا، والواقع أن هذا طغيان غريب، أكل دليل على رأينا نهمله؟ وبأى حق يا سادة؟

وأقول ختاماً، إن شعراء البند منذ القرن الحادى عشر الهجرى قد وقعوا فى أخطاء عروضية غير قليلة تثبت أن ضعف السمع ليس مقتصراً علينا فى هذا العصر، وإنما للقرون السابقة نصيب منه. وفوق كل ذى علم عليم، والذى لايخطئ مطلقاً هو الله سبحانه.

الفصل الثانى
قصيدة النثر

شاعت فى الجو الأدبى فى لبنان بدعة غريبة فى السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أى نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لايجد من ذلك شيئاً وإنما يطالعه فى الكتاب نثر اعتيادى مما يقرأ فى كتب النثر. وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أى أثر للشعر، فليس فيه لابيت ولا شطر، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف إنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لامسوغ لها؟ وإذا كانوا يمتلكون المسوغ فلماذا لايصدرون كتب النثر هذه بفذلكة يبينون فيها للقارئ الوجه الذى ساغ لهم به أن يصدروا كتاب نثر لايختلف اثنان فى أنه نثر ثم يكتبون عليه إنه «شعر»؟ لماذا لايمنحون القارئ، على الأقل، فرصة يتخذ فيها موقفاً من هذه البدعة، فإما أن يرى وجه تسويغاته فيقرهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها؟ وإنما الخطأ أن يمضى المرء فيسمى النثر شعراً دون أى تبرير وكأن ذلك أمر بديهى يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور.

والحقيقة التى يعرفها المختصون والمتتبعون، أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعراً، وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربى ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها. وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء فى مقال كتبته السيدة الأديبة خزامى صبرى عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبنانى ناشئ. قالت عن ذلك الكتاب:

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديين. وغالبية القراء فى البلاد العربية لاتسمى ما جاء فى هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه(شعر منثور) أو(نثر فنى)، وهى مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروى قصة أو حديثاً، بل على أساس أنه مادة شعرية. لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر.

وهذا طبيعى، من وجهة نظر تاريخية، بالنسبة للقراء العاديين. أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة- أن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية. وأنا أعتبر هذا «النثر الشعرى» شعراً)[٨٢].

وقبل أن نلخص مضمون كلام الكاتبة نحب أن نقتطف للقراء نموذجاً من خواطر محمد الماغوط مؤلف الكتاب الذى تتحدث عنه، ليلاحظ القارئ أنه نثر طبيعى كالنثر، على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرقاً على أسطر كما لو أنه كان شعراً حراً. ولسوف نكتب هذا النثر كما ينبغى أن يكتب النثر، راجين أن يعذرنا كاتبه. قال الكاتب: (وهو يملك نوقاً أدبياً جميلاً وأصالة تسىء إليها الروح الأوروبية المصطنعة التى يدخلها قسراً على عباراته وخواطره)، قال من خاطرة سماها (المسافر):

(بلا أمل، بقلبى الذى يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودع أشيائى الحزينة فى ليلة ما: بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج، وصمت الشهور الطويلة، والناموس الذى يمص دمى، هى أشيائى الحزينة، وسأرحل عنها بعيداً بعيداً، وراء المدينة الغارقة فى مجارى السل والدخان، بعيداً عن المرأة العاهرة التى تغسل ثيابى بماء النهر وآلاف العيون فى الظلمة تحدق فى ساقيها الهزيلين، وسعالها البارد يأتى ذليلاً يائساً عبر النافذة المحطمة، والزقاق الملتوى كحبل من جثث العبيد).

على هذا النمط جرت الخواطر فى هذا الكتاب، فيها صور غريبة وتخير للألفاظ وتلوين، غير أنها مكتوبة نثراً اعتيادياً كالنثر فى كل مكان وزمان، ولذلك يلوح غريباً أن دار مجلة شعر التى طبعت الكتاب قد أباحت لنفسها أن تضع عنوان الكتاب على غلافه بهذا الشكل:

حزن فى ضوء القمر

شعر

وكأن تسمية النثر شعراً مسألة بديهية مفروغ منها. ولعله لايخفى على أصحاب الدار أن مئات القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا أن هذا نثر لاشعر حر، ومن ثم فقدكان عليها -على الأقل- أن تصدر الكتاب بمقدمة تضع فيها تبريراً يسوغ تسمية النثر شعراً، فإن ذلك يمنح القارئ حريته، فإما أن يقبل أو أن يرفض.

ومهما يكن من أمر فإن كلام خزامى صبرى الذى اقتطفناه يتضمن، فى مفهوم النقد الموضوعى، الحقائق التالية:

(أولاً) تميز خزامى صبرى بين شيئين هما:

أ - الوزن التقليدى، وهو الوزن مطلقاً.

ب- الوزن غير التقليدى، وهو النثر.

(ثانياً) تقول خزامى صبرى إن الشعر شىء لا صلة له بالوزن والقافية؛ وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها، ولذلك يتحدث أصحاب هذه الدعوة باحتقار عن الشعر (الموزون)[٨٣] وبذلك لايكتفون برفع النثر إلى جوار الشعر ومساواته به؛ وإنما يزيدون فيزدرون الموزون ويعطون لنثرهم الفضل كله. قال أحد دعاة هذه الفكرة الهجين[٨٤]:

«ولذلك فإن شعر توفيق صائغ لايخسر شيئا باطراحه شكل القصيدة التقليدى، بل يحقق الطريقة الوحيدة التى تمكنه من قضيته»[٨٥].

هذه هى خلاصة دعوة مجلة (شعر) التى تصدر فى بيروت بلغة عربية وروح أوروبية. وقد دعت إليها فى عنف وأثارت حولها ضجيجاً متصلاً خلال السنين الماضية، وتطرف حاملو الدعوة فذهبوا إلى أن المستقبل الأوحد إنما هو لهذا (الوزن غير التقليدى) كما يسمونه، أو (الوزن غير الموزون) كما اقترحت عليهم، على سبيل الدعابة، أن يسموه. كتبت مجلة (شعر) أن شعراء معروفين يذهبون إلى «أن المستقبل إنما هو لهذا الشعر الحديث الذى يبتعد فى شكله ومضمونه عن الفترة السابقة وما قبلها»[٨٦]. وكتب جبرا إبراهيم جبرا أن السنين القادمة «سترى ولا شك تغلُّب الشعر الحر»، ولنلاحظ أنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادى له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه أى شىء يخرجه عن النثر فى المصطلح العربى. وليتهُ على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات فى أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر)؛ لأننا نقصد كل كلمة فى هذا الاصطلاح فهو (شعر)؛ لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو (حر)، لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت فى شطر الخليل. فعلى أى وجه تريد

دعوة النثر أن تسمى النثر شعراً؟ وما هذه الفوضى فى المصطلح والتفكير لدى الجيل الذى يقلد أوروبا فى كل شىء تاركاً تراث العرب الغنى المكتنز؟.

إن المضمون الواضح لهذه الحماسة من أصحاب الدعوة هو أن النثر سائر، فى رأيهم، إلى أن يقتل الشعر، وأن دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الأمة العربية نثراً وننتهى من الوزن. وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون إلى أن الشعر شىء عتيق ينبغى أن يزول ويحل محله النثر، على أن.. - انتبه أيها القارئ فإنهم يشترطون شروطاً- على أن يحتفظوا بالكلمات (شعر) و(شاعر) و(وزن)؛ لأنهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب. وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات، والحق يقال.

والأساس النفسى فى هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل، الذين يحسنون إبداع نثر جميل أحياناً، يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما لايملكون. إنهم، باختصار، لايحترمون النثر، وذلك هو أساس الإشكال الذى وقعوا فيه. إنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار فى قالب نثرى، يحسون أنهم ما زالوا أقل إبداعاً من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون، ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون، وكانوا فى السنين الخالية يقولون (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) على الأقل إلى أنه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية، بحيث يجرءون على أن يسموه شعراً على الإطلاق، لا بل إنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه (تقليدياً)؛ لكى يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر، فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها.

ولعله واضح أن دواء هذا الإشكال أن يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنثر. فمن قال لهم إن النثر وضيع أو إنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لايكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه (شعراً)؟ ولنفرض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعراً، فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئاً؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً؟

والذى يعرفه الملايين أن كثيرين من كتاب العربية قد كتبوا النثر «الشعرى» ولنا فى العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثل :أديب العربية الفذ مصطفى صادق الرافعى، والكاتب المرهف جبران خليل جبران وغيرهما كثير، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا أنه نثر لا شعر. ولقد كانوا يسمون نثرهم نثراً دون أن يسيئوا إليه فى شىء.

وبعد فهل أجمل من القرآن فى اللغة العربية؟ والقرآن نثر لا شعر، وفيه، مع ذلك، كل ما فى الشعر من إيحائية وخيال وثاب وصور معبرة وألفاظ مختارة اختياراً معجزاً، فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية أنه نثر لا شعر؟ وأى شعر فى الدنيا أروع وأحب من هذا النثر القرآنى البديع؟

وخلاصة الرأى أن للنثر قيمته الذاتية التى تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغنى نثر عن شعر ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه. فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدرى النثر ويحاول رفعه بتسميته شعراً؟

هذا هو السؤال. ونحن نوجهه إلى أنصار هذه الدعوة لعل له عندهم من جواب.

وخلال ذلك، نحب أن نتفرغ لمناقشة هذه الدعوة، وسوف تكون مناقشتنا فى اتجاهين: أحدهما على أساس اللغة والآخر على أساس النقد الأدبى.

المناقشة اللغوية

تقع الدعوة «قصيدة النثر» فى خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة، كانت لديهم شعراً، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك، فى حسابهم، شعراً أيضا. فلا فرق إذن بين الشعر والنثر؛ لأنهما كليهما يسميان فى عرفهم شعراً، وعلى هذا يكون كتاب الرافعى (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرئ القيس تماماً، لا فرق بينهما. وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر؛ فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن، لا بل إن النثر -لديهم - أكثر شعرية من الشعر؛ لأن وزن الشعر تقليدى كما سبق أن رأينا من أحكام خزامى صبرى وجبرا إبراهيم جبرا.

وهكذا نجد أنصار هذه الدعوة يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون إلغاء تاماً، ومن ثم يحق لنا أن نسألهم: لماذا إذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟

إن هذا يسوقنا إلى أن نرجع بأذهاننا إلى الأصل الفكرى للتسميات اللغوية. ولسوف نلاحظ أن التسمية تقصد فى الأصل تشخيص نواحى الخلاف بين الأشياء لا نواحى الشبه. فإذا قلنا «الليل والنهار» أو «الشعر والنثر» فإن أحد الاسمين فى كل

فريق يشخص الناحية الكبرى التى يختلف بها عن قرينه. إن الليل والنهار يتشابهان فى أنهما كليهما يحتويان، فى المتوسط، على اثنتى عشرة ساعة، كما أن الشعر والنثر يتشابهان فى أن كلاً منهما يحتوى على عواطف إنسانية وصور معبرة فى المتوسط. غير أن قولنا الليل والنهار لايثير فى أذهاننا مسألة عدد الساعات هذه، كما أن قولنا الشعر والنثر لايثير لدينا مسألة المحتوى العاطفى والجمالى، وإنما تشخص التسميات الأربع خصائص أكبر من هذه وأوضح، تشخص الظلام فى الليل والضياء فى النهار، كما تشخص الوزن فى الشعر وعدم الوزن فى النثر. ومن ثم فإذا نحن سمينا كل كلام شعراً بمعزل عن فكرة الوزن، فسوف نكون كمن يسمى الحياة نهاراً سواء أكان فيها ضياء أو لا. وإنه لواضح أنها تسمية مفتعلة، إن الليل ليل، والنثر نثر، وواجبنا نحو اللغة والذهن الإنسانى أن نسميهما ليلاً ونثراً دون أن ننتحل لهما تسميات مضللة لا تشخص شيئاً. وما الذى نستفيده من تسمية النثر شعراً والليل نهاراً يا ترى؟ أو ليس تشخيص الفروق أحسن من ذلك وأجدى؟

إن اللغة، التى هى محصول الذهن الإنسانى عبر عشرات القرون، لا تضع الأسماء اعتباطاً ولا عبثاً، وإنما هناك مفهوم فلسفى عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية، فى كل لغة. تحاول اللغة أن تشخص الملامح البارزة وترمى بذلك إلى تصنيف الأشياء تصنيفاً يسهل على العقل مهمة التفكير، ويعطى الإنسانية مجالاً للتعبير عن منطقها وفكرها، فما نكاد نلفظ كلمة النهار فى أية لغة حتى يشرق الضوء فى الذهن الإنسانى وتنبسط فكرة النور، وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن فى ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافى، واليوم جاءوا فى عالمنا العربى ليلعبوا لا بالشعر وحسب وإنما باللغة أيضاً وبالفكر الإنسانى نفسه. ومنذ اليوم ينبغى لنا، على رأيهم، أن نسمى النثر شعراً والليل نهاراً لمجرد هوى طارئ فى قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لايعرفون ما يفعلون بأنفسهم.

ولست أظننى أبالغ حين أحكم بأن هذه المحاولة تكاد تكون تحقيراً للذهن الإنسانى الذى يحب بطبعه تصنيف الأشياء وترتيبها، فإذا أطلقنا اسماً واحداً على شيئين مختلفين تمام الاختلاف، فما وظيفة الذهن الإنسانى؟ وإذن فلماذا لانرتد إلى فترات الجاهلية اللغوية، يوم لم يكن هناك أسماء للأصناف؟ وإنما التصنيف وتسمية الأصناف نتاج الحياة الفكرية للأمم، كلما كانت الأمة أعرق فى الفكر والحضارة، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدق، وعلى هذا لا تكون تسمية النثر شعراً أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربى إلى الوراء قروناً كثيرة.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد وحسب، وإنما نجد له جذوراً تمس الجانب الاجتماعي للغة. فلعلنا نستطيع أن نلاحظ كلنا أن تسميتنا للنثر «شعراً» هي، في حقيقة الأمر، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة، وعليها، أن تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج. والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر. إن كل كذبة سائرة إلى أن تنكشف أمام عيون الطبيعة الصادقة التي لاتنطق إلا بالحق وبالاستقامة. واللغة الإنسانية، كل لغة، هي الصدق في أنقى معانيه وأسماها. إنها واقعية؛ لأنها تسمي الأشياء بأسمائها الحقة، فلا تخون ولا تكذب ولا تزيف. وهكذا نجد الكرسي يسمى كرسياً، لأن هذا الاسم يعطينا صفته في الأحوال كلها ولا يكذبنا قط. والنثر يسمى في اللغة نثراً، لأن اسمه هذا يعطينا صفة النثر، كما أن الشعر يسمى شعراً ليعطينا صفة الشعر، وهذا الصدق المطلق في اللغة يكسبها ثقتنا وإجلالنا. وهو، أيضاً، يحمينا نحن الذين نتكلم هذه اللغة من أن نكذب، فنحن نشدها إلينا ونلوذ بصدقها في ساعات الضيق. فإذا هوجم شاعر بأنه يكتب نثراً لا شعراً، وجد أمامه هذه اللغة الصادقة ذات التعابير المحددة الصريحة المستعدة لحمايته فيلوذ بها ويقول لمن يتهمه أن إنتاجه شعر لا نثر، وهو في هذه الحالة يستعمل رصيد «الشعرية» الذي تملكه لفظة (شعر) في أذهان الناس، وهم ينسبون إلى ما يكتب كل صفات الشعر فوراً بمجرد أن يقول لهم ذلك.

والحق أن لغتنا العربية لن تحمينا بعد اليوم؛ ذلك أن هنالك اليوم أناساً يكتبون النثر ويسمونه، في جرأة عجيبة، شعراً، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها. ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم (الشعر)؛ لأن لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع. والواقع أن هذه الكذبة، وكل كذبة مثلها، خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم بالتالي. إن اللغة التي يستعملها أناس غير صادقين سرعان ما تتلوث بالكذب وتفسد. وعندما تكتشف الحياة، أو الضمير اللغوي العام الكامن في النفس البشرية -أن كلمة (شاعر) قد أصبحت نعتاً للناثر، فإنها ستضطر إلى الشك في كلمة (شاعر) وكلمة (شعر). فمهما أكد الناس أنهم ينظمون شعراً فلن يصدقهم أحد قبل التثبت الأكيد.

وما معنى هذه النتيجة؟ معناها أننا لن نزيد على أن نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة (شعر)، ومن الطبيعي ألا يعني ذلك أن الشعر نفسه سيموت، فلو زالت الكلمة من القاموس العربي لبقي الناس ينظمون الشعر مع ذلك. فإنما اللغة

رموز تذهب وتجيء، وأما الحقائق التى تكمن وراء تلك الرموز فإنها لا تموت على الإطلاق. إن الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها، بل نستطيع أن نزيف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله فى الأصل، ولكننا بذلك سنقتل الكلمة نفسها، وأما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة، وسرعان ما ستجد تلك الحقيقة لنفسها اسماً آخر جديداً فيه النصاعة اللازمة. وبهذا تخلد الحقيقة وتسقط الكلمة.

ولسوف يجد دعاة «قصيدة النثر» أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذى حاولوا قتله. ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين.

المناقشة على أساس النقد الأدبى

يبدو لنا أن دعوة النثر، فى أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له يضع الإلحاح كله على المحتوى أو (المضمون). فالشعر، فى نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معانى من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء بعد ذلك أن يكون موزوناً أو غير موزون؛ إن الوزن، فى رأيهم، ليس شرطاً فى الشعر. وعلى هذا الأساس يكون للشعر فى نظرهم عنصر واحد هو المضمون، فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا أنه «تجمع معان جميلة موحية فيها الإحساس والصور».

ومن الواضح أن مفهومهم هذا للشعر يقف فى الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربى القديم الذى كان يحدد الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى» وهو تعريف يجعل الوزن الأساس الأعظم للشعر دون اعتراف بالمضمون، والحقيقة أن كلا التعريفين قاصر ناقص: التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون، فكأن هؤلاء المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قديم فوقعوا فى مفهوم غالط جديد، ولا يخفى علينا أن غلط التعريف الجديد أشد وأكبر من غلط تعريف أسلافنا.

وأما إذا أردنا أن نرجع إلى صوت الواقع فى أنفسنا، وأن نحكم عقولنا فلسوف ننتهى إلى أن للشعر ركنين ضروريين لابد منهما فى كل شعر وهما:

١- النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن).

٢- المحتوى الجميل الموحى، المتموج بالظلال الخافتة والإشعاع الغامض الذى تنتشى له النفس دون أن تشخص سر النشوة.

وإنه لمن المؤسف أن كلمة «نظم» قد أصبحت تزدرى فى عصرنا وكأنها إهانة يسب بها الشاعر، والواقع أنها كلمة جليلة، لابد لكل شاعر من أن يملك ناصيتها؛ ذلك أن الشاعر المبدع لابد أن ينطوى على ناظم متمكن بارع وإلا لم يكن شاعراً. والنظم هو المرحلة الأولى فى كل شعر، وأما أن هناك أناساً ينظمون شعراً موزوناً يخلو من عبقرية الإبداع ورعشة الموسيقى فإن ذلك لايهين كلمة «النظم». إن كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً؛ وذلك لأن الشعر أعم من النظم، فهو يحتويه دون أن يقتصر عليه. وواقع الأمر أن الناس، بالنسبة للشعر ثلاثة:

١- إنسان يتذوق الشعر ويطرب له إلا أنه لايميز الموزون من المختل، وقد يمر على غلط عروضى فلا يدركه. ومن هذا الصنف كثير من الناس.

٢- إنسان ينظم الموزون نظماً متقناً جارياً على قواعد العروض، دون أن تنبض منظوماته بالجمال أو تتفجر بدفء الإبداع. وهذا هو الناظم.

٣- إنسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه، وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما ينظم، وهذا هو الشاعر، وهو فى هذا الباب فى المرتبة الأولى من أصناف الناس.

والذى لا ريب فيه أن الناظمين أناس ذوو موهبة وإن لم تكن موهبتهم كاملة، ولذلك ينبغى لنا أن نحترم موهبتهم، وأن نثنى عليهم بما يستحقون. نقول هذا ونحن نرى الاتجاه لدى طائفة من الشعراء اليوم إلى احتقار الناظمين والتشنيع عليهم، وإنما الحق أن ينظر هؤلاء الشعراء إلى أنفسهم ليكملوا ما ينقصهم من عدة الناظم ومقدرته، فما قيمة شعر جميل الصور ولكن أوزانه تتعثر بالسقطات؟ إن الناظم الذى يحسن النظم أجدر بإعجابنا، لو أنصفنا، من شاعر لايحسن النظم؛ ذلك أن الأول، بصفة كونه ناظماً، قد استكمل عدة فنه حين أتقن النظم وضبط أصوله، وأما الشاعر فإنه، وهو يجهل قواعد النظم، إنما يفتقد جزءاً مهماً من عدة الشاعر؛ لأن الوزن هو الروح التى تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض فى عروقها الوزن.

هذا مجمل رأينا، والواضح أن أنصار (قصيدة النثر) يخالفوننا فيه. وإنما الوزن، فى عرفهم، مجرد شكل خارجى عارض اصطلح الأقدمون عليه، فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لأنقذنا شعرنا من التقليد وجئنا بشىء طريف.

وإننا لنحب أن نسألهم، على ذلك، سؤالاً لعل له عندهم جواباً: ترى إذا استطاع ناثر وشاعر أن يعبرا، كل بأسلوبه الشخصي، عن عين الكمية من الصور والعواطف والأخيلة، فأيهما سيهز السامعين هزاً أشدّ؟ أيهما سيبعث فيهم مقداراً من النشوة أكبر، وإلى أيهما سيستجيب الذوق الإنساني استجابة أرهف وأحرّ؟ أما في رأينا فإن الجواب واضح وبديهي. إن الموزون الطافح بالصور والأخيلة والعواطف سيملك قلوبنا ويهزنا ويثيرنا أكثر من النثرى الطافح بنفس المقدار من الجزئيات؛ وذلك لأن عنصراً جمالياً جديداً قد أضيف إليه هو الموسيقى والإيقاع.

والسبب المنطقى فى فضيلة الوزن، هو أنه، بطبعه، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسرى فى مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفى من الموسيقى الملهمة، وهو لايعطى الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، ولذلك كان الشعر مؤثراً بحيث كان القدماء يعدونه ضرباً من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير. وقديماً كان الشعر قرين أصحاب الرؤى والكهان وحتى الأنبياء إلى درجة جعلت القرآن الكريم يبرئ الرسول فى الآية: «وما علمناه الشعر وما ينبغى له».

ولا ريب فى أن النثر، بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة، يفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه فى إثارة المشاعر ولمس القلوب؛ ولذلك كان النثر، فى الغالب، قرين البحث العلمى والدراسة الموضوعية، حتى أصبحنا نصف الشعر الذى لايطربنا بأنه «نثرى». والحقيقة التى لامفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد فى خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعانى، يبقى قاصراً فى اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون. فالوزن فى يد الشاعر قمقم سحرى يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة، وهيهات للناثر أن يستطيع ذلك بنثره. أترى دعاة قصيدة النثر ينكرون أن خواطر محمد الماغوط التى اخترناها تكون أجمل لو نظمت شعراً لا نثراً؟ نقول ذلك لا لننتقص من تلك الخواطر وإنما لمجرد أنها كتبت نثراً وتطاولت إلى أن تسمى نفسها شعراً. وإنما النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن، فمن رغب فيها فليكن شاعراً وليعرف كيف يرقرق معانيه فى قصائد متدفقة. وبعد، فليس يعيب النثر أنه ليس شعراً، وإن الموسيقى ملازمة للشعر لا له. إن تلك هى طبيعة الأشياء، وكل لما خلق له.

وفى وسعنا، ختاماً، أن نلخص تعريف الشعر أنه ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها. وعلى ذلك فإن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور فى نثرهم لايقرب ما يكتبون من الشعر أى تقريب، وإنما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً، ولن يكون شعراً إلا إذا نجحوا فى صياغته شعراً. وتلك موهبة الشاعر دون الناثر، وهو أمر يترك النثر خارجاً مهما قالوا ومهما جهدوا.

وأحب أن أذكر أصحاب الدعوة أخيراً بأنهم، بعد كل ما قالوا وكتبوا وضجوا، ما زالوا هم أنفسهم مضطرين إلى التمييز بين الشعر والنثر. وهذه خزامى صبرى نفسها، فى فقرتها التى اقتبسناها، تتحدث عما تسميه (وزناً تقليدياً) -تقصد الشعر- ووزناً غير تقليدى – تقصد النثر – فلا نراها فعلت أكثر من استبدال الكلمتين العربيتين الدالتين: (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض. وهل حقاً أن قولهم (وزن تقليدى) أحسن من قولنا (شعر)؟ أم ترى قولهم (وزن غير تقليدى) يصلح اسماً للنثر؟ ولماذا اضطروا إلى التمييز بين الاثنين؟ والواقع الذى لا جدال فيه، أنهم إذا لم يعترفوا بأن الشعر شعر، والنثر نثر، فلابد أن يعترفوا بأن بينهما فرقاً واضحاً. وهذا يدحر كل مناقشة قد يوردونها. إن هناك شيئا اسمه الوزن، وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه.

القسم الثانى

الباب الأول

فى فن الشعر

- هيكل القصيدة

- أساليب التكرار ودلالته

الفصل الأول
هيكل القصيدة

إذا كانت مفاهيم النقد الأدبى الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل (المضمون) و(الصورة) فى الشعر، وتأبى إلا أن تعدهما شيئاً واحداً لا يمكن تجزئته إلى اثنين، فإننا فى بحثنا هذا مضطرون -ولو ظاهرياً- إلى أن نعود إلى المفهوم القديم فنجزئ القصيدة إلى عناصرها الخارجية؛ لندرس العلاقات الخفية التى تربط بعض هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحى المتكامل الذى هو القصيدة. ولعلنا نحتاج إلى أن نذهب أبعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفى بالتمييز بين المضمون والصورة، وإنما نميز أيضاً بين الصورة الوزنية الموسيقية التى تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات، والصورة البنائية التى تستند إلى موضوع القصيدة. ومن دون هذا التمييز المبدئى الذى نريده فى بداية بحثنا هذا لن نستطيع أن نشخص الأسس النظرية التى يطيعها الشاعر- غير وا ع- وهو ينظم قصيدته.

وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة إلى عناصرها الرئيسية التى لاتزيد، فى نظرنا، على أربعة:

١- الموضوع، وهو المادة الخام التى تقدمها القصيدة.

٢- الهيكل، وهو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

٣- التفاصيل، وهى الأساليب التعبيرية التى يملأ بها الشاعر الفجوات فى أضلع الهيكل.

٤- الوزن، وهو الشكل الموسيقى الذى يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

وسوف يلوح لنا، كلما أمعنا فى دراسة هذه العناصر مجزأة، أن بينها ترابطاً خفياً لايمكن فصمه، وأن القصيدة ليست إلا هى كلها مجموعة. ومع أننا سنحرص على أن نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن، إلا أن هذا البحث مكرس لدراسة الهيكل وحده، والحق أنه أهم عناصر القصيدة، فهو العمود الذى ترتكز إليه العناصر الأخرى كلها.

الموضوع:

أما الموضوع فهو، من وجهة نظر الفن، أتفه عناصر القصيدة؛ لأنه، في ذاته، قاصر عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شئون الحياة. إنه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها، وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء. إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع، وإن كان هذا لا ينفي أن من الممكن أن نصوغ، من أي موضوع، عدداً لا نهاية له من القصائد. وهذا يجعل من الضروري أن نقرر أن الموضوع شيء غير القصيدة، ولا دخل له في تكوينها.

إن نظرتنا هذه إلى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية -أو دعوة الالتزام- التي تضج بها الصحافة منذ سنين- دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر، ذلك أنها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة، وهو الموضوع، وبذلك تقحم على الشعر؛ عنصراً غريباً عنه. والواقع أن قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه إطلاقاً، بشرط ألا نعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطي الموضوع شعرية خاصة غير عادية.

وإنما يصبح الموضوع مهماً، ويستحق الالتفات، في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه. وأول شرط في الموضوع أن يكون واضحاً محدداً، لا كموضوعات تلك القصائد التي تدور وتدور فلا يخرج منها القارئ بطائل. ومن هذا الصنف تلك القصائد التي يكون موضوعها عاماً يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات، وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل: (خواطر) أو(تأملات) أو(رباعيات) ونحو هذا. مثل هذه القصائد تستند، في واقع الأمر، إلى عقيدة واهمة من الشاعر في أن الموضوع وحده يكفي لإنشاء قصيدة، وما دامت القصيدة تعالج أفكاراً مفيدة ذات طلاوة فهي تبرر وجودها تبريراً تاماً. وليس هذا مقبولاً من وجهة نظر الشعر، وإنما ينبغي أن تكون القصيدة موحدة، مبنية، لا أن تمتلئ بمادة تكفي لإنشاء عشرين قصيدة.

وخلاصة ما يمكن أن نقول في الموضوع إن القصيدة ليست موضوعاً وحسب؛ وإنما هي موضوع مبني في هيكل.

الهيكل الجيد وصفاته

لا ريب فى أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة. ولابد من الإشارة إلى أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلاً معيناً؛ وإنما يحتمل أن يصاغ فى مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية. ومهما يكن فلابد لكل هيكل جيد من أن يمتلك أربع صفات عامة هى التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل(٨٧).

أما التماسك فنقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشاعر لفتة فى الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللفتة التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار. ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة لبدر شاكر السياب عنوانها «حفار القبور»(٨٨) تقع فى أربعة مشاهد واضحة كان ينبغى أن ينال كل منها من عناية الشاعر ما يساوى عنايته بغيره، ولكن الشاعر، لسبب ما، تلكأ طويلاً فى المشهد الأول وحلل نفسية الحفار فى بطء شديد، ثم تقدم فى عجلة، إلى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها فى غير عناية، ذلك مع أن القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية، ومن ثم قمتها الدراماتيكية، إلا فى المشهد الرابع. وهذا كله قد أخل بتماسك الهيكل، وضعضعه فتفكك وأساء إلى هذه القصيدة التى تمتاز بما فيها من صور وانفعالات وحركة ملموسة يحسها القارئ عبر المشاهد المتلاحقة.

وثانى صفات الهيكل الجيد، الصلابة. ونقصد بها أن يكون هيكل القصيدة العام متميزاً عن التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل الفكرى، تكبر قيمة هذه الصفة فى الهيكل الهرمى كما سيأتى. والتشبيهات والأحاسيس ينبغى أن تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لاتضيع فيها حدود الخط الأساسى فى الهيكل. ويتضمن هذا أن الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل، فقد ثبت فى حالات عديدة أن هذه الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيراً من قيمتها الجمالية. ومن نماذج الإطار الرخو الذى لايملك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن إسماعيل (انتظار)(٨٩) التى ضاع إطارها العام فى كثير من الصور الجميلة والتفاصيل، وقد تصيدها الشاعر تصيداً ناسياً الخطة العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطمست معالمه.

أما الكفاءة فنعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ويتضمن هذا معنيين:

أولهما، أن لغة القصيدة تكون عنصراً أساسياً فى كفاءة الهيكل، فهى أداته الوحيدة، ولذلك ينبغى أن تحتوى على كل ما يحتاج إليه لكى تكون مفهومة، وهذا هو السبب فى نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة فى لغة العصر، ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة فى خارجها، فى القاموس. وهذا، فى صميمه، يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر.

وثانيهما، أن التفاصيل – ونعنى بها التشبيهات والاستعارات والصور –التى يستعملها الشاعر فى القصيدة ينبغى أن تكون واضحة فى حدود القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتى أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها. وإنما ينبغى أن يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شىء فى نفس الشاعر. ولعل معترضاً أن يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر. وجوابنا على ذلك أننا لا نمانع فى أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الأثيرة لديه، ولكن على أن يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه. والقانون فى هذا أن على الشاعر أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة فى القصيدة وما له قيمة فى نفسه، فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنها كيان حى ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التى يخط فيها على الورق، وذلك هو الذى يجعل الشاعر مضطراً إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية فى ذاتها لإبداع قصائد، فالشعر لايعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية فى خارجه، ولابد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيباً فى داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة.

ولابد لنا أن نشير هنا إلى فشل تلك المحاولات التى يلجأ إليها الشعراء حين يضيفون إلى قصائدهم حواشى وشروحاً عن تاريخ الأماكن التى يتغنون بها فى قصيدة ما، فليس أبعد عن روح الشعر من مثل هذا. وذلك، ولا ريب، يجعل أكداساً كثيرة من الشعر الوطنى الذى ينظم اليوم عاطلاً من القيمة الفنية؛ لأن الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التى يملكها الجمهور المعاصر عن الأشخاص والأماكن والأحداث، فلا تكون قصيدته إلا هامشاً أو تعليقاً على الأشياء، دون أن تملك فى ذاتها

المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الأشياء. وأما حين ستتطور حياتنا وتصبح تلك الأحداث معلومات تاريخية لايحتاج إليها جمهور عربى متأخر، فإن نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدها مكانتها الفنية. ولذلك ينبغى للشاعر أن يتطلع إلى قصيدته وينسى الجمهور، فإنما التعبير المكتمل إرضاء للحس الفنى المتعطش فى نفس الشاعر مهما كان الجمهور قانعاً ومستعداً للمسامحة ومد يد المساعدة. والقصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحاً نثرياً ليست قصيدة جيدة، ولعلها -من وجهة نظر الفن- فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى أن يضع لقصيدته حواشى وهوامش.

وأما التعادل، الذى هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سياق القصيدة. فإذا كانت القصيدة تتناول موضوعاً ساكناً كالنهر مثلاً فتصفه كما يلوح للشاعر فى لحظة معينة، جاءت القصيدة تعاقب صور وانفعالات وأفكار متتالية ذات قيمة متساوية. وفى هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة أقوى من سائرها حيث يقوم نوع من التعارض الخفى بين البيت الأخير وبقية الأبيات. أما حين تتناول القصيدة حادثاً (أو امتداداً زمنياً، بكلمة أخرى) فإن الحركة تأتى من تعاقب الزمن الذى يستغرقه الحادث ويمر عبر القصيدة أمامنا. وفى هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بأن توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية، وهى حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية فى القصيدة والسكون فى ختامها.

ومن الأساليب التى قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر، فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف. والقصر أكثر تأثيراً فى هذه الحالة، ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن إسماعيل عنوانها (فاتنتى مع النهر)[٩٠] ختم فيها قصيدته ببيتين، بعد مقطوعات أطول بكثير، فكانت خاتمة مؤثرة من أجمل ما يقرأ للشعر من خواتم. وهذا هو المقطع الثالث منها والخاتمة:

سألته: يا ابن الأسى رحمة   فالنَوْحُ لا يُطْرِب سمع الصباحْ
فجرُكَ رفراف السنا والمنى   فوقك طير عبقرىٌ الجناحْ
ما لك لا تُلْهم غير الأسى   ولا تغنّى غير نار الجراح؟

فقال: يوماً، ســتلاقى هــنا عذراءَ من حـور السماء المـلاحْ

تبحث عنى، فأجِبْها مــضى صبّك فى الـدنيا شـريدَ الـنواحْ

أنـت الـذى أسلمـتهِ زورقـاً فـى لجـة الدنيـا لهـوج الــرياح

فمـرّ كالنسـيان بى وانطـوى صباحــه عــنى شقـــيًا وراح

* *

فاتنـتى، سـرّ الهـوى سابحٌ فـى نـــور عينيـــكِ فلا تســألى

فى زهوة المرج شـذى نائـم أخشـى علـيه يقْظَـــة المنجــلِ

ولعلّ فى وسعنا أن نستخلص قانوناً عاماً يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمون القانون أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة، فإذا كان السياق هادئاً جعل الخاتمة جهوريًّة مجلجلة وإذا كان السياق متحركاً مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا. وأحسبنا لا نحتاج إلى أن نقول إن الشاعر الحق، كل شاعر، يعرف هذا القانون بفطرته الفنية فلا يحتاج إلى أن يتعلمه أو يفكر فيه وهو ينظم. وقد نظم الشعراء فى العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة، دون أن يحتاجوا إلى أن أجىء اليوم لأستخلص لهم هذه القاعدة. ولكن مهمة النقد تبقى مع ذلك قائمة، والعالم مملوء دائماً بالنظامين ومحترفى الشعر، وهؤلاء قلما يعرفون متى ينبغى أن يسكتوا. والمشاهد اليوم أن مئات من القصائد التى تنشرها الصحف تنقصها لمسة الختام وهى تترك فى النفس أثراً يشبه العطش، ذلك أنها تثير فى أنفسنا توتراً ثم تتركنا لمخالبه دون أن تزيله أو تنهيه.

والحقيقة أن قراءتنا للقصيدة ليست أقل من معاناة فعلية للتجربة التى مر بها الشاعر، فإذا لم يحسن الشاعر أن يختمها ذلك الختام الطبيعى كان يخوننا ويلعب بنا ولو دون أن يقصد، وهو فى ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة فى طريق صاعد المفروض أنه يؤدى بنا إلى غاية، حتى إذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعاً. إن القصيدة غير الكاملة إساءة إلى القارئ وإيلام لا يبرره شىء، والشاعر، بهذا المعنى، مسئول عن جماعة القراء الذين يلقون إليه قياد أنفسهم، يزرع فيها أفكاره ومشاعره، فأقل ما عليه أن يخرجهم من التوتر العاطفى الذى يوقعهم فيه. وبذلك تكتمل الفعالية التى يمر بها الشاعر والقارئ، يداً بيد، عبر القصيدة.

ثلاثة أصناف من الهياكل

لم تزل هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل، غير أننى أوثر أن يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لأصناف الهيكل، لكى نتحاشى التكرار، ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها أن هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامة لكل منها خصائص مميزة ثابتة. ولقد رأيت أن أطلق على هذه الأصناف أسماء، تسهيلاً لمهمة النقد الأدبى والبلاغة فكانت كما يلى:

١- الهيكل المسطح: وهو الذى يخلو من الحركة والزمن.

٢- الهيكل الهرمى: وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن.

٣- الهيكل الذهنى: وهو الذى يشتمل على حركة لا تقترن بزمن.

ولسوف يتضح سبب اختيارى لهذه التسميات حين ندرس هذه الهياكل بالتفصيل.

أ- الهيكل المسطح

أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكل أنها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها الشاعر فى لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يتركه من أثر فى نفسه. مثال ذلك أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة أو بركة فلا تصف أحداثاً تعاقبت على هذه الموصوفات، ولا تغييرات جدت عليها خلال زمن ما، وإنما ترسمها كما كانت فى تلك اللحظة التى رآها الشاعر فيها: جامدة ثابتة فى المكان. وفى وسعنا أن نقول إن نظرة الهيكل المسطح هى نظرة ذات ثلاثة أبعاد، على حد تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذى تنشأ عنه الحركة الزمنية، على أن القصيدة التى تخلو من الحركة بشكلها الزمنى لاتستطيع أن تستغنى عن شكل آخر من أشكال الحركة يعوض لها ويبنى كيانها، ومن ثم فإن شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة إلى أساليب أخرى يخلق بها الحركة فيسد الفراغ، وهو يصل إلى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف، وبذلك يمد الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة. وهكذا نجد أن الشاعر - حين يجد بين يديه موضوعاً جامداً مغلفاً بلحظة واحدة من لحظات الزمن- يلجأ إلى التفجر عاطفياً ويحيط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطى القصيدة نوعاً من الحبكة المعوضة. ومن هذا التعويض نشأ الشعر

الغنائى الذى اغتنى به الأدب القديم. إنها حالة يؤدى فيها سكون الإطار وتسطحه إلى الارتكاز على محور القصيدة أو الموصوف فيها، وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الأفكار والعواطف والصور.

ولكى نمثل هذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيدة لنزار قبانى عنوانها (شبّاك)(٩١):

حيّيت يا شباكها الملفوف بالبنفسج
أصبحت ديراً للشحارير ومأوى العوسج
لسورك الرحيم أسراب السنونو تلتجى
يا جنّة على السحاب غضّة التأرّج
يا ضاحك الأستار ذات اللين والترجرج
يا راية للحب لم تخطر ببال منسج
أنا لديك، هل تعى همسى وحدو هودجى
بى لهفة تحصد أصباغ الستار الأهوج
ألا انفتحت لى فإن الشمس فى توهّج
هل أقرع البلّور دون حلمها المموّج
أم أسبق الشمس إلى غطائها المضرّج
أردّه على ذراع طفلة التبرّج
وأجمع الشعر الذى مات من التموّج
يحرسك العبير يا شباكها البنفسجى

إن الشباك، فى هذه القصيدة الجميلة، ساكن، وقد وقف الشاعر أمامه فى لحظة معينة، ذات صباح وراح يصفه، وقد جاء الامتداد على حساب أفكار الشاعر وتخيلاته عما وراء الشباك من أصباغ الستائر ولين قماشها وشعر الفتاة النائمة ونحو ذلك. إن تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطاً عضوياً، وإنما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى حتى لنستطيع، إذا أردنا، أن نقدم بيتاً على بيت، وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاً، وذلك يرجع إلى كون الهيكل مسطحاً، إنه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة. ولو أردنا أن نضع هذا

المضمون فى صيغة أخرى لقلنا إن القصيدة مستوية، سائبة، غير مشدودة ذلك الشد المحكم الذى نجده فى القصائد التى تصف أحداثاً. إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة، كل بيت فيها منفصل عما حوله، قائم بذاته، ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التى وردت فى كل بيت، ولا يصعد الشعور إلى قمة. إن العاطفة فى القصيدة موزعة بالتساوى على الأبيات، كل بيت، يصف لمسة شعورية جديدة، والإحساس لا يتكاثف فى موضع دون موضع، كما أن القوى لاتتجمع لتلتقى فى ذروة متشابكة وإنما تجرى عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجرى جدول فى أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقلة. ولهذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات ونقدم ونؤخر دونما حرج.

على أن أبرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح أنها مملوءة بالفجوات، فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسىء إلى رابطة فيها، وهذا لأنها فى الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية، ولا تختلف جهة فيها عن جهة، إن فى وسع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات، والشرط الوحيد أن يشدها شدا ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية. ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر فى القصيدة المسطحة هى استعمال القافية الموحدة، كما يصنع نزار قبانى فى شعره دائماً؛ وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة فى داخله. والقافية الموحدة عظيمة القوة فى القصيدة فهى تلمها وتمنعها من الانفلات منعاً صارماً، ولعل هذا هو السبب فى أن أغلب الشعر العربى كان مسطحاً، فقد كانت القافية الموحدة من القوة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة.

وبسبب هذا التفكك الطبيعى فى القصائد المسطحة تحتاج القصيدة إلى خاتمة شامخة تكون هى الأخرى أشبه بسياج عال يحد البقعة الصغيرة الممتدة وينهيها. إن ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجر القارئ المرهف ويشعره بأنه لم يخرج بشىء؛ وهذا لأنه يوحى بأن الامتداد لا ينتهى، والذهن الإنسانى لايستريح إلى الامتداد المطلق ويفضل أن ينتهى كل شىء نهاية ما. والواقع أن خاتمة القصيدة تخرجنا من هذا التمادى غير المريح، ومن هذا الاستواء، وتشعرنا بأن التيه قد انتهى إلى حدود ما. وما دامت القصيدة المسطحة بطبعها مستوية، تتساوى فيها القيم الشعورية والفكرية للأبيات، فإن الخاتمة ينبغى أن تكون جهورية مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر

الأبيات وتشعرنا بالانتهاء. ومعنى الجهورية أن يحتوى البيت الأخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة. ومن ذلك، الدعاء اللطيف الذى ختم به نزار قبانى قصيدته، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك. ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغى أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة.
الأبيات وتشعرنا بالانتهاء. ومعنى الجهورية أن يحتوى البيت الأخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة. ومن ذلك، الدعاء اللطيف الذى ختم به نزار قبانى قصيدته، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك. ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغى أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة.

وختام ما ينبغى أن نقوله حول الهيكل المسطح أنه لايتيح فرصاً لقصيدة طويلة؛ ذلك أن الامتداد المنبسط يضايق، والأوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة حين لا تتخللها ذروة عاطفية تثير حماسة القارئ، وذلك هو السبب فى الرتابة التى نلمسها فى بعض قصائد أنور العطار وهى لاتخلو من أبيات مفردة جميلة، غير أن طولها واستواء المستوى العاطفى والتعبيرى فى الأبيات كلها يجعل النغم ممطوطاً دون داع. وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزلق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة، وتلك لفتة أدركها نزار قبانى بفطرته، فهى تكاد تكون القانون فى شعره كله، لايخرج عليه إلا حين ينظم قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال «طوق الياسمين»[٩٢].

القوى الحركية فى القصيدة

رأينا ونحن ندرس «الهيكل المسطح» أن الموضوع الساكن لايستطيع أن يمد قصيدة بكيان غنى مقبول، وأنه ينبغى، فى الغالب، أن يقوم على عناصر أخرى خارجية كالعواطف والصور لتنجح القصيدة، والواقع أن هذه الشحنة من الصور والمشاعر التى يلتمسها الهيكل الساكن إنما هى، فى حقيقة الأمر، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر- وهو غير واع- أن يدخل عنصر الحركة إلى هيكله لينقذه من الجمود.

إن كل قصيدة جيدة لابد أن تحتوى على عنصر الحركة على صورة ما، وإلا كانت قصيدة رديئة. والشاعر يدرك هذا بإحساسه ويحاول، غير واعٍ، أن يضفى هذا العنصر على قصيدته من إحدى جهاتها، فإذا كانت نقطة الارتكاز فى القصيدة ساكنة كشباك نزار قبانى، امتد الهيكل عاطفياً وصورياً، وكأن الشاعر -وهو يرى موضوعه

ساكناً- يدرك أنه لا يستطيع أن يصوغ من سكونه شيئاً نابضاً بالحياة، ما لم يضف إليه امتداداً من نوع ما، فيبدأ بالأقرب وهو الصور والمشاعر التى توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها أكبر وأكثف.

ولو راجعنا قصيدة «شباك» لرأينا أن هذا الشباك -وهو ساكن- قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما أضفاه عليه الشاعر من نعوت. إنه يتسع عندما يصفه الشاعر بأنه «ملفوف بالبنفسج» ويتسع ثانية عندما يسميه الشاعر «ديراً للشحارير» وهى صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك.. وبذلك اتسع أفق الشباك مكانياً حتى شمل المنطقة التى تحيط به، وسرعان ما تتدخل «الستائر» التى تمد الشباك إلى داخل الغرفة وتصله بكل ما فيها من حياة، وهكذا نرى الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله بأعمق أعماق الحياة المتدفقة حوله.

ب- الهيكل الهرمى

الفرق الأساسى بين قصائد هذا الهيكل، وقصائد الهيكل المسطح، أن الشاعر هنا يمنح الأشياء بعدها الرابع. بدلاً من أن توصف الأشياء وهى ساكنة، ذات ثلاثة أبعاد، فى لحظة واحدة من لحظاتها -كما فى الصور- يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن، فراح الماضى والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحداً، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركاً، متغيراً مؤثراً فيما حوله متأثراً به، وهو عين ما يحدث فى الحياة الواقعية حين تسمح للزمن أن يمر على الأشياء، فما من شىء إلا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الأحوال.

ومن هذا يبدو أن نقطة الارتكاز فى القصائد الهرمية لابد أن تتضمن «فعلاً» أو «حادثة» لا مجرد شىء جامد يحتل حيزاً من المكان وحسب. وفى نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن، فالأشخاص مثلاً يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث بحيث نجدهم فى أول القصيدة يختلفون عنهم فى آخرها على وجه ما. والأشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها وأماكنها. والزمن ينصرم: فإذا بدأت القصيدة فى طفولة بطلها انتهت وهو شيخ، وإن رأيناه، فى بدايتها، صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الأربعاء، وهكذا. وخلال ذلك تتغير المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع

كما يرسم لها الشاعر، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها. وذلك ما يميز الهيكل الهرمى عن سواه.

وفى مثل هذه القصائد، قصائد «الفعل» و«الحادثة» التى تتميز عن قصائد «الأشياء» نجد أن الأحداث تميل إلى أن تتكاثف فى مكان من القصيدة دون مكان. فهى تبدأ عادة هادئة العواطف، غير ثائرة، والأشخاص يتحركون بتؤدة، وكأن الشاعر يمر بفترة «العرض» التى يمر بها القصاص، وهمه الأول أن يقدم أطراف الموضوع لقارئه. ثم تأتى لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية، «قمة الهرم» فتتجمع القوى التى بدأت فعلها فى المرحلة السابقة تجمعاً عنيفاً وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ويحس القارئ أنه إزاء مشكلة فنية إنسانية. وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفك المشكلة وحل العقدة وتشتيت القوى المتجمعة.

ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن خاتمة القصائد الهرمية، تمتلك قابلية الانتهاء بسكون. وهو أمر غير ممكن فى قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغى أن تكون الخاتمة جهورية على شىء من العلو، وكأن هذه «الجهارة» نوع من الحركة التى تجىء بعد السكون الطويل فتوحى بالانتهاء.

نموذج للهيكل الهرمى

تصلح قصيدة على محمود طه (التمثال)[٩٣] أن تكون نموذجاً ممتازاً للهيكل الهرمى لما تحتوى عليه من بناء مكتمل وصور جميلة ورموز وعاطفة. إنها تكاد تكون أجمل وأكمل قصيدة نظمها هذا الشاعر على الإطلاق، وهى بلا ريب قمة من قمم الشعر العربى الحديث كله؛ ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية متريثة لندرس ما فيها من أصالة وقوة بناء وجمال. يقول الشاعر فى تقديم قصيدته إنها «قصة الأمل الإنسانى» وهو بهذا يخبر القارئ أن «التمثال» ليس حقيقياً، وإنما هو رمز للأمل الذى بناه الشاعر، أو تبنيه الإنسانية كلها، فما يلبث الزمن حتى يحطمه تحطيماً. على أن هذا التعريف لا يضيف إلى القصيدة شيئاً، فلو لم يصرح به الشاعر لما فقدت القصيدة أى شىء، سواء أكان هذا التمثال هو الحب أم الفنّ أم الجمال أم السعادة، كانت القصيدة كاملة؛ وذلك لأن نقطة الارتكاز هنا هى التمثال وما يحدث لهذا التمثال متضمن فى داخل الهيكل، بحيث تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثال تمثالاً حقيقياً. المهم هو أن الزمن قد تعاقب على هذا التمثال فى القصيدة، من الليل، إلى الضحى، إلى آلاف

الليالى والأضاحى ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته. ولقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضاً.

والقصيدة تبدأ فى شباب الشاعر فنراه يمضى كل صباح ليصطاد غرائب البر والبحر، فلا يعود إلا مع المساء حاملاً صيده ليلقيه «على قدمى» تمثاله. وهو، فى نشوة هذا الشباب المتفجر بالحيوية، يصعد إلى النجوم ويهبط إلى أعماق البحر، ويجوب البرارى، ويقتحم الضحى فى آسيا وأفريقيا، ويجوب عصور التاريخ.كل ذلك بحثاً عن الحلى التى يريد أن يتوج بها تمثاله الجميل، ولكن القصيدة لاتنتهى إلا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواطف والسيول عن تمثاله، ويصبح لا مفر له من أن يقف جامداً مغلوباً ليراه يتحطم وتجرفه الأمواج. وبهذا نجد الزمن قد تحرك خلال أبيات القصيدة حركة سريعة مدهشة افتن الشاعر فى أساليب تصويرها وإبرازها. وسوف ندرس فيما يلى القصيدة لنلاحظ وسائل الشاعر فى صياغتها وبنائها.

لنلاحظ أولاً الحركة فى الأبيات الافتتاحية فى القصيدة:

أقبل الليل واتخذت طريقى لك.

والنجم مؤنسى ورفيقى

وتوارى النهار

خلف ستار شفقى من الغمام رقيقِ

مدّ طير المساء فيه جناحاً

كشراع فى لجّة من عقيق

نلاحظ أولاً الحركة فى الفعل «أقبل» وفى ما توحيه عبارة «واتخذت طريقى لك» حيث نرى الشاعر يسير فى طريقه نحو التمثال. ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله «توارى النهار»، فالفعل «توارى» بطبعه ممطوط، فيه بطء وانسحاب متريث، وتلك خاصية الأفعال المقيسة على «تفاعل» مثل: تلاشى وتهادى وتمادى، فهى توحى بحركة مرتخية متمهلة. ومن المؤكد أن الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) فى مكان (توارى) لما استطاع أن يعطى هذا الأثر.

وينتقل المشهد الغروبي إلى الليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه:

أيهذا التمثال، ها أنذا جئت لألقاك،

فى السكون العميق

حاملاً من غرائب البر والبحر،

ومن كل محدث وعريق

ذاك صيدى الذى أعود به ليلاً

وأمضى إليه عند الشروق

وأبرز ما يلفت النظر هنا عبارة «أعود به ليلاً» التى كان الفعل فيها مضارعاً، وهو أول مضارع استعمله الشاعر، بعد سلسلة الأفعال الماضية «أقبل، توارى، مدّ، جئت».

والسبب فى استعمال المضارع هنا أن الشاعر يريد أن يوحى بالاستمرارية فى حركة هذه «العودة». فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمى تمثاله، وفائدة هذه الاستمرارية أنها تمد الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر فى القسم الثانى من القصيدة، وهى فترة عانى الشاعر كثيراً قبل أن يبلغها كما يتضح من الأبيات التالية يخاطب بها الشاعر تمثاله:

بيدى هذه جبلتُكَ، من قلبى

ومن رونق الشباب الأنيق

كلما شمتُ بارقاً من جمال

طرتُ فى أثره أشقّ طريقى

شهد النجم كم أخذت من الروعة عنه

ومن صفاء البريق

شهد الطير كم سكبت أغانيه

على مسمعيك سكب الرحيق

شهد الكرم كم عصرت جناه

وملأت الكؤوس من إبريقى

شهد البرّ ما تركت من الغار

على معطف الربيع الوريق

شهد البحر

لم أدع فيه من در جدير بمفرقيك خليق

إن هذه الأبيات تقدم حركة واسعة، لا فى الزمان وحسب، ولكن فى المكان أيضاً، فى عرض العالم وطوله: إلى النجوم لاقتباس بريقها وروعتها، وإلى الكروم لملء الكؤوس بالعصير لشفتيه، وإلى البحر اصطياداً للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه. ومما لا شك فيه أن هذه الحركة المكانية قد استغرقت زماناً طويلاً، وقد قصد الشاعر أن يرينا كيف استنزف شبابه وسعادته فى تنميق تمثاله وتزيينه ومنحه العمق والجمال. وقد أفادت كلمة «كم» إذ أوحت بتعدد «الحدث» مما يقتضى زماناً أطول وأبطأ، ثم تأتى، بعد ذلك، الطبيعة بغاباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتواريخها فيمضى الشاعر يلفها حول تمثاله العجيب:

ولقد حيّر الطبيعة إسرائى لها

كلّ ليلة وطروقى

واقتحامى الضحى عليها

كراعٍ أسيوىّ أو صائد إفريقى

أو إله مجنح يتراءى

فى خيالات شاعر إغريقى

فى هذه الأبيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم والزمن من أجل تمثاله، وقد استعمل لفظى «الإسراء» و«الطروق» وهما فعلان يدلان على الزمن. وجعل الشاعر إسراءه «كل ليلة» وجعل اقتحامه الضحى تارة على صورة راعٍ من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من أفريقيا، ثم رجع بالزمن إلى الوراء أكثر من عشرين قرناً فاتخذ هيئة شاعر إغريقى تتراءى له خيالات الآلهة القدماء.

إلى هنا انتهى الشاعر من مرحلة «العرض» فأحاط القارئ بظروف تجربته الإنسانية. وقد رأينا أن العاطفة كانت متكافئة فى الأبيات، فلم تتركز فى مكان خاص، وإنما تحركت فى الزمن فى خطوات دائبة مستمرة متشابهة فى سرعتها وسعتها. وكان المقصد فى كل بيت أن يضفى الشاعر صورة جديدة من جهده ومتاعبه، فى خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده. وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفية يوحى بها جو القصيدة وكأنه ينذر بعاصفة رهيبة. وتظهر بوادر هذا فى خطاب يوجهه الشاعر المجهد إلى «الطبيعة»:

قلت: لاتعجبى! فما أنا إلاَّ
شبح لجّ فى الخفاء الوثيق
أنا، يا أمّ، صانع الأمل الضاحك
فى صورة الغد المرموق
صغته صوغ خالق يعشق الفنّ
ويسمو لكل معنى دقيق
وتنظرته حياة،
فأعيانى دبيب الحياة فى مخلوقى
كلّ يوم أقولُ: فى الغد. لكن
لستُ ألقاه فى غد بالمفيق
ضاع عمرى، وما بلغت طريقى
وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل «تنظّر» أكثف من الفعل «انتظر» ويوحى بفترة انتظار أطول وأمرّ. وهذه هى حالة الشاعر الذى أضاع عمره فى صنع تمثاله الفذ أملاً بأن تدبّ فيه الحياة، وقد طال به انتظاره، وعبث به الأمل، وبدأ يثقل عليه. وقد راحت طلائع اليأس الأخير تلوح إذ اقترب الشاعر من الشيخوخة، ولذلك يبعث صرخته الدامية:

ضاع عمرى... وما بلغت طريقى...

ولابد لنا أن ننتبه إلى الفرق الواضح فى كثافة الشعور بين الأبيات الثلاثة

الأولى، والثلاثة الأخيرة، ففي وسعنا أن نجزم بأنه أكثف في الأخيرة. إلا أننا لو أردنا الدقة لقلنا أن هذه الكثافة تزداد بنسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الأبيات. ففي البيت الأول يضف الشاعر نفسه بأنه شبح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الانفعال وكأن الشاعر يحسّ أن عليه أن يقدم نفسه لأمه الطبيعة بهدوء. إلا أنه في البيت الثاني يبدأ بتفصيل أمره قائلاً إنه «صانع الأمل الضاحك» ويعرضه هذا إلى بداية الانفعال فيصرخ في البيت الثالث:

صغته صوغ خالق يعشق الفنّ

ويسمو لكل معنىً دقيق

وفي هذا أول بوادر الشكوى، فهو يذكِّر الطبيعة بأنه قد «جهد» في خلق تمثاله كما يجهد فنان أصيل. ولهذا التذكير دلالته النفسية التي تنذر بما بعدها. وسرعان ما يشتد انفعال الشاعر فيبرز بوضوح في الأبيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة في ذلك التمثال، ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله:

كل يوم أقول: في الغد

لكن لست ألقاهُ في غدٍ بالمُفيق

ويصل إلى درجة اليأس حين ينادي:

ضاع عمري، وما بلغت طريقي

وشكا القلب من عذابٍ وضيقِ

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ «القصيدة فيتركز الشعور في مشهد العاصفة التي يرمز بها الشاعر إلى فترة الشيخوخة في حياة الفنان. وسنكتفي هنا بنسخ الأبيات التي تنوب عنا في الحديث عن نفسها:

معبدي، معبدي، دجا الليل إلا

رعشة الضوء في السراج الخفوق

زأرت حولك العواصفُ لما

قهقه الرعد لالتماع البروق

لطمت في الدجى نوافذَكَ الصُمّ

ودقّت بكل سيلٍ دفوق

يا لتمثالى الجميل احتواه

ساربُ الماء كالشهيد الغريق

لم أعدْ ذلك القوىّ فأحميه

من الويل والبلاء المحيق

ليلتى، ليلتى، جنيت من الآثام

حتى حُمِّلت ما لم تطيقى

فاطربى واشربى صبابة كأسٍ

خمرها سال من صميم عروقى

هنا تبلغ المأساة قمّتها، فبعد أن شاركنا الشاعر فى صنع تمثاله وجبُنا معه العالم لتزيينه، وقفنا معه نشهد تحطمه، فى سورة العاصفة الرهيبة، وانجرافه فى تيارات الماء السارية. وتنبعث صرخة «الخالق» المدحور أحدّ وأمرّ من أية صرخة سابقة:

لم أعد ذلك القوى فأحميه

من الويل والبلاء المحيق

ونحس أننا هنا بإزاء القمة نفسها، وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لتخلق هذه القمة، فلابد أن تبدأ القوى بالانخفاض بعدها. ويجىء البيتان التاليان مصداقاً، فالفنان قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة إلى أن تسكر من دمه.

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك إلى الانحلال والتشتت، وتبدأ النهاية، وقد أتمها الشاعر فى سبعة أبيات بديعة الجمال:

مرّ نور الضحى على آدمىّ مطرقٍ

فى اختلاجة المصعوق

فى يديه حطامة الأمل الذاهب

فى ميعة الصبا الموموق

واجماً، أطبق الأسى شفتيه

غير صوتٍ، عبر الحياة، طليق

صاح بالشمس: لا يَرُعْك عذابى

فاسكبى النار فى دمى وأريقى

نارك المشتهاة أندى على القلب

وأحنى من الفؤاد الشفيق

فخذى الجسم حفنة من رمادٍ

وخذى الروح شعلة من حريق

جنّ قلبى فما يرى دمه القانى

على خنجر القضاء الرقيق

إن هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمى، فبعد الحركة العنيفة التى دار بنا الشاعر خلالها فى رحاب القرون ومجاهل العالم، وبعد مشهد العاصفة الجنونية وهى تزأر وتلطم النوافذ وتتدفق سيولها محطمة مدمرة جارفة، بعد تلك الحركة وهذه الضجة، يهدأ كل شىء فجأة، ويطلع الضحى.. وفى الضوء يبرز المشهد الأليم فنرى الشاعر مختلجاً، مصعوقاً، واجماً، صامتاً، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم. وتتلاشى القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تخبو فى آخر تأوهات الفنان وهو يتوسل إلى الشمس أن تسكب نارها فى دمه دونما رأفة ولا شفقة.

هذا التلاشى والوجوم والصمت هو عنصر السكون فى خاتمة هذه القصيدة الحركية الفذّة ذات الهيكل الهرمى المحكم.

ولابد لنا، قبل أن ننتهى من دراسة الهيكل فى هذه القصيدة، أن نشير إلى أسلوب لفظى استعمله الشاعر فى ربط القصيدة وشدها إلى بعضها داخل إطار، ذلك أن القصيدة تقع فى قسمين رئيسيين، ينتهى أولهما بهذا البيت:

ضاع عمرى وما بلغت طريقى

وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثانى. ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر قد استعمل فى القسم الأول لفظتين كررهما فى القسم الثانى، وهما «الليل» و«الضحى». وقد كان هذا

التكرار نافعاً فى المقارنة بين حالتين: ففى القسم الأول كان الليل هو الوقت الذى يلتقى فيه الشاعر بتمثاله، منتصراً، حاملاً إليه غرائب البر والبحر، وكان الضحى مغلوباً، فالشاعر -كما يخبرنا- «يقتحم الضحى». أما فى القسم الثانى فقد انعكست الحالة انعكاساً مؤلماً فما يكاد الليل يهبط حتى تزأر العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال. ونسمع الشاعر المدحور ينادى صارخاً:

ليلتى، ليلتى، جنيت من الآثام

حتى حملتِ ما لم تطيقى

فاطربى. واشربى صبابة كأس

خمرها سال من صميم عروقى

أما «الضحى» فهو هذه المرة، يمر على إنسان محطم انقطعت علاقته بذلك «المقتحم» القديم الغلاب بزهوه وشبابه وانتصاره. وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى فى خلق هذا التضاد الفنى الذى يَسَّر المقارنة وكثَّف جو القصيدة وأحكم بناءها.

وقد جاءت فى هذه القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة، فالشاعر فى القسم الأول، قد سمى نفسه «خالقاً»، أما فى القسم الثانى فهو ليس إلا «آدمياً» وقد ساعد ذلك فى تكثيف الجو النفسى لهذه القصيدة الرائعة.

ج- الهيكل الذهنى

رأينا أن هيكل القصيدة ليس إلا الأسلوب الذى يدخل به الشاعر الحركة فى قصيدته، فعندما كان الهيكل مسطحاً والارتكاز ساكناً عوض الشاعر بالعواطف والصور عن هذا السكون، وعندما كان الهيكل هرمياً والارتكاز متحركاً لم يحتج الشاعر إلى أى تعويض. ونحن الآن بإزاء النوع الثالث الذى سنسميه بالإطار الذهنى. ونحن نعزله عنه النوعين الآخرين لأنه يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكرى، فبدلاً من أن يستغرق التحرك زماناً، كما فى قصيدة «التمثال» نجد الحركة لاتستغرق أى زمن لأنها حركة فى الذهن يقصد بها بناء هيكل فكرى، لا وصف حدث يستغرق زماناً. وأكثر ما ينجح هذا الهيكل فى القصائد التى تحتوى على فكرة يناقشها الشاعر

بالأمثلة المتلاحقة. وهذا نوع من الشعر يكثر فى شعر شعراء المهجر جبران ونعيمة وأبى ماضى.

ونموذج هذا الهيكل قصيدة العنقاء(٩٤) لإيليا أبى ماضى. وقد رمز الشاعر بالعنقاء إلى السعادة - كما يلوح - ومن ثم بقى يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها. التمسها أولاً فى الطبيعة، ثم فى القصور، ثم فى الزهد، ثم فى الأحلام، ولكنه لم يصادفها، وبعد فوات الأوان أدرك أنها كانت معه طوال الوقت وهو لايدرى. وتتجلى الحركة الذهنية فى الانتقال من الطبيعة إلى القصور، إلى الزهد، وهكذا؛ ذلك أن هذه ليست حركة فى الزمن، ولا هى حركة فى المكان، وإنما قصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية فيمر بكل منها ويستعرض الإمكانيات لينتهى إلى أن السعادة إنما تنبع من نفس الإنسان لا من خارجها. وهكذا نرى أن التتابع الزمنى ليس مقصوداً هنا، والدليل أننا نستطيع أن نقدم البحث فى الأحلام، على البحث فى القصور أو الصوامع دون أن تضطرب القصيدة أو يتغير مدلولها العام. وهذا ما لا يمكن أن نصنعه فى قصيدة (التمثال) حيث كان الإلحاح على التسلسل الزمانى جزءاً ضرورياً من كيان القصيدة ومدلولها، ولذلك نميز بين الهيكلين هذا التمييز التام: فالهيكل الهرمى يدخل الزمن فى كيان القصيدة، فى حين لايحتاج الهيكل الذهنى إلى أن يحيا فى زمان.

مثال عليه: ومع ذلك فالهيكل الذهنى ليس ساكناً وإنما هو هيكل حركى، ينتقل فيه الذهن من فكرة إلى فكرة خارج حدود الزمن. لنأخذ مثلاً قصيدة «أنت وأنا»(٩٥) لأمجد الطرابلسى، وهى نموذج جيد للهيكل الذهنى، يقول الشاعر:

أما رأيتِ الليلة الحالكه
تجلو دجاها البرقةُ الساطعه
والطفلة المشرقة الضاحكه
تحزنها لعبتُها الضائعه
فإننى الليلةُ يا برقتى
وإننى الطفلة يا لعبتى
يا فرحتى أنتِ ويا دمعتى

أن تجدى الناسك فى ديره

تهزه نغمة أرغنّه

والفاجر العربيد فى سكره

ترعشهُ النظرة من دنّه

فإننى الناسك يا نغمتى

وإننى السكران يا خمرتى

يا سقرى أنت ويا جنتى

أما رأيتِ الشاعر السادرا

يقدّس الحسن على سبحته

والأهوج المضطرم الفائرا

تهيّج الأجساد من نهمته

فإننى الشاعر يا سبحتى

وإننى الأهوج يا نهمتى

يا جسدى أنت ويا فكرتى

إن تجدى المُبتهل المؤمنا

يصبو إلى الحوريّة الطاهره

والماجن المستهتر الأرعنا

يستعذب السمّ من العاهره

فإننى المبتهل المؤمن

وإننى المستهتر الأرعن

دليلتى أنتِ وحوريتى

الفكرة الأساسية فى هذه القصيدة أن الشاعر يرى فى حبيبته الحياة كلها على اختلاف أحاسيسنها وتقلب أهوائها. وقد عبّر عن هذه الفكرة بأن أدخل حركة ذهنية فى القصيدة، فراح ينقل ذهن القارئ بين المظاهر المتعددة للفكرة دون أن يحتاج إلى

استعمال الزمن. فقال فى المقطوعة الأولى إن إحساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف: الفرح والحزن. وفى المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر الخير. والشر فى هذا الحب. وفى المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكرى. وكانت المقطوعة الأخيرة شبه ختام إذ قال للحبيبة إنها فى الوقت نفسه «دليلته»(٩٦) وحوريته، فهى تجمع فى ذاتها الإيمان والمجون معاً.

إن الهيكل هنا غير هرمى، فمن الممكن أن ننقل مقطوعة مكان أخرى دون أن تمس القصيدة، وهذا لأن الحركة كانت ذهنية خارجية، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلى يمنع من التقديم والتأخير.

والخاتمة فى الهيكل الذهنى تستدعى شيئاً من البروز والجهورية، فقلما تتلاشى هذه الهياكل فى سكون، لخلوهها من عنصر الزمن. ولكن جهورية الختام فى الهيكل الذهنى نوع خاص يختلف عن جهوريته فى الهيكل المسطح. فبينما يستطيع الشاعر هناك أن يختم القصيدة بأية عبارة قاطعة حادة قوية المعنى، تجده فى الهيكل الذهنى يحتاج إلى أن يختمها بحكم عام ينهى المشكلة الفكرية التى أثارها، وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها. وهكذا وجدنا إيليا أبا ماضى، بعد البحث عن عنقائه فى الطبيعة والقصور والصوامع والأحلام، يختتم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارئ أن السعادة تنبع من نفس الإنسان لا مما حوله. ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك فى نفس القارئ إحساساً بما يسمى فى علم النفس بالفعالية الناقصة. ولعل قصيدة أمجد الطرابلسى تفتقد مقطعاً ختامياً ينتهى بالقارئ إلى فكرة أعم تخرج القصيدة من صيغتها الغنائية الحالية، فهى تكاد تكون -بمقاطعها كلها- صورة لفكرة واحدة هى اجتماع المتعارضات كلها فى هذه الفتاة التى يحبها الشاعر. وقد يكون الشاعر تعمد التخلص من مأزق الختام بتغييره الصيغة اللفظية التى ختم بها المقاطع الثلاثة السابقة:

يا فرحتى أنت ويا دمعتى

يا سقرى أنت ويا جنتى

يا جسدى أنت ويا فكرتى

فقد خرج عنها إلى هذا:

دليلتى أنت وحوريّتى

غير أن هذا، فى الواقع، ليس من القوة بحيث يختم قصيدة ذات هيكل ذهنى. إلا إذا أردنا أن نعتبرها أغنية حلوة تحاول التعبير عن المعنى الواحد فى مقاطع متتالية، وليس لنا أن نطلب الفكرة فيها.

الفصل الثانى

أساليب التكرار فى الشعر

على الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد فى الشعر العربى بين الحين والحين، إلا أنه فى الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا فى عصرنا. وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن، عدّوا خلالها التكرار، فى بعض صوره، لوناً من ألوان التجديد فى الشعر. ومن المؤكد أن الاتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيرى ما زال فى اطراد بحيث يصح أن نرقبه، ونقف منه موقفاً يقظاً. أقول هذا، لا لأننى أعده أسلوباً رديئاً، فهذا بعيد عن رأيى، وإنما لأنه -حين يعد أسلوباً سهلاً- يستطيع أن يردى شعر أى شاعر إلى هاوية.

ذلك أن أسلوب التكرار يحتوى على كل ما يتضمنه أى أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنه فى الشعر مثله فى لغة الكلام، يستطيع أن يغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه فى موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوى والموهبة والأصالة.

والقاعدة الأولية فى التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك «دراميا»، يتعلق بهيكل القصيدة العام، وستوضح نماذج الشعر التى اخترتها ما أقصد بهذا، كما أن البحث لن يخلو من نماذج للتكرار الردىء الذى يصدم الحس الجمالى ويخرج من الغرض الذى ينبغى أن يقصد إليه أى تكرار.

ولعل أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة واحدة فى أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية فى قصيدة، وهو لون شائع فى شعرنا المعاصر، يتكئ إليه أحياناً صغار الشعراء فى محاولتهم تهيئة الجو الموسيقى لقصائدهم الرديئة، حتى كثرت القصائد

التى يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل «أنت» و«تعالى» و«هنا» ونحوها . ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدى شاعر موهوب يدرك أن المعول فى مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإن كان مبتذلاً، رديئاً، سقطت القصيدة، وإلا فهى فى مستوى قصيدة الهمشرى «إلى جتا الفاتنة» وهذا نموذج منها:

أنت كوخٌ معشوشبٌ فى رَبَاة
مُقْمر الصمت، سرمدىّ الخيالِ
نَعستْ روحىَ الكليلةُ نشوى
فيه، تَرْعَى فجرىّ هذا الجمالِ
أنت صمتٌ مخيّمٌ ففضاءٌ
فظلام مكوكبٌ فنهارُ
فهمودٌ تدبّ فيه حياةٌ
ويغنّى فى فجرها النوبهارْ
أنت كل الحياة، أنت كيانى
أنت روحى أبصرتُها فى سباتى
أنت وَحْيى مجسّداً، أنت لحنى
يا سماءً على سماء حياتى (٩٧)

والملاحظ أن كثيراً مما كتب المعاصرون من هذا اللون ردىء تغلب عليه اللفظية، وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير، فيلجئون إلى التكرار؛ التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضيفها أو تشبهاً بشاعر كبير، أو ملئاً لفرا غ. ومن النماذج المبتكرة تكرار كلمة «نسيت» فى قصيدة «نهر النسيان» لمحمود حسن إسماعيل، فهذا تكرار يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وهو أحد الأسباب التى تجعلنا نعده تكراراً ناجحاً غير لفظى، كما نعد القصيدة نفسها واحدة من أجمل ما نظم شعراؤنا المعاصرون. ولعل من المناسب أن أقتطف نموذجاً من القصيدة ليلاحظ القارئ العناية الكبيرة التى صبها الشاعر على ما يلى لفظة «نسيت» فى كل بيت، وهو سر جمال التكرار ونجاحه:

من «نهر النسيان»(٩٨)

ونسيتُ الأنسامَ تنقل فى المرج صلاة الطيور للغدران
ونسيت النجوم وهى على الأفق نشيد مبعثر الأوزان
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوى والأمانى
ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجّته شيبةُ الأغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الأكواخ وهى قلوب داميات تلفعتْ بالدخان
ونسيت القصور وهى قبورٌ ضاحكات البلى من البهتانِ

هذا نموذج يتوافر فيه الشرطان، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق: وما بعده قد لقى عناية الشاعر الكاملة.

* * *

يلى تكرار الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل فى شعرنا المعاصر، وتكثر نماذجه فى الشعر الجاهلى ومنه فى شعر المهلهل:

ذهب الصلحُ أو تردّوا كليباً   أو تحلوا على الحكومة حلاّ
ذهب الصلح أو تردّوا كليباً   أو أذيق الغداةَ شيبانَ ثُكْلا
ذهب الصلح أو تردّوا كليباً   أو تنال العداة هوناً وذلا

وقد كرر المهلهل عبارة «على أن ليس عدلاً من كليب» فى قصيدة أخرى أكثر من عشرين مرة على رواية أبى هلال العسكرى. وأشهر من هذا تكراره لعبارة «قربِّا مربط المشهّر منى» ويقصد بالمشهر فرسه وهو يستدعيه بذلك إيذاناً بعزمه على الحرب، ورداً منه على قصيدة الحارث بن عبّاد التى استدعى فيها فرسه «النعامة» مكرراً عبارة:

قرّبا مربط النعامة منى

ولايخفى أن للتكرار فى هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية. ولا شك فى أنه كان يلاحظ أن التكرار يثير الحماسة فى صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال، ومن ثم استعمله.

وأحد النماذج المألوفة لهذا التكرار فى عصرنا، تكرار بيت كامل من الشعر، فى ختام المقطوعة، وقصيدة ميخائيل نعيمة «الطمأنينة» مثال ناجح له:

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

* * *

من سراجى الضئيل أستمد البصرْ
كلما الليل جاء والظلام انتشر
وإذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم وانطفئ يا قمر
من سراجى الضئيل أستمد البصر(٩٩)

ولنلاحظ أن هذا اللون من التكرار لا ينجح فى القصائد التى تقدم فكرة عامة لايمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة فى ختام عبارة تم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيء لمقطع جديد. وقد رأينا أن قصيدة ميخائيل نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمأنينة العام، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعى واحد انتهت عنده، وهذا هو سر نجاح التكرار فى القصيدة. ويفشل هذا التكرار فى القصائد التى تتسلسل معانيها تسلسلاً لا داعى فيه للتقطع. ومن نماذجه قصيدة عنوانها «سجين» لبدر شاكر السياب، يبدو التكرار فى ختام كل مقطع منها صادماً يعوق التسلسل، ويوقفه دون داع، وهذان مقطعان منها:

ذراعا أبى تُلقيان الظلالْ على روحى المستهام الغريب
ذراعا أبى والسراج الحزين يطاردنى فى ارتعاش رتيب
وحفّت بى الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعا أبى تلقيان الظلال على روحى المستهام الغريب

وطال انتظاري.. كأن الزمان تلاشى فلم يبقَ إلا انتظار!
وعيناي ملء الشمال البعيد فيا ليتني أستطيع الفرار
وأنت التقاء الثرى بالسماء على الآل في نائيات القفار
وطال انتظاري كأن الزمان تلاشى فلم يبقَ إلا انتظار(١٠٠)

التكرار هنا يبدو تلويناً مجرداً ليس له داعٍ، وهو يوقف الانسياب الشعوري للقصيدة التي تملك كسائر قصائد هذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا أن تتعثر لاهثة في ختام كل مقطع. وقد كان موضع التكرار هنا -رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها التي لاتقبل التقطيع -يمكن أن يتحسن لو عنى الشاعر بأن يجعل البيت الثالث في المقطوعة يفضي بمعناه إلى البيت الرابع المكرر، كما في مقطوعات ميخائيل نعيمة، فإذ ذاك يمتلك التكرار سبباً واحداً يبرر وجوده في قصيدة لاتحتاج إليه إطلاقاً.

ومن هذا اللون من التكرار، ما يكرر الشاعر فيه كلمة أو عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً، وهو لون شائع مثاله تكرار إيليا أبي ماضي لعبارة «لست أدري» في قصيدة الطلاسم المشهورة، وتكرار علي محمود طه لعبارة «اسقنا من خمرة الرين اسقنا» في قصيدة «خمرة نهر الرين» وشرط هذا النوع من التكرار أن يوجد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر، وإلا كان زيادة لا غرض لها.

* * *

ثم ننتقل إلى تكرار المقطع كاملاً، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها، أعني إيقاف المعنى لبدء معنى جديد. ومن أمثلته قصيدة «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي وقد كرر المقطع التالي أكثر من مرة.

اسكتي يا رياح واسكني يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصباح من وراء القرون(١٠١)

ومع أن هذا التكرار لم يضر بالقصيدة، إلا أنه لم يفدها كثيراً. وربما كان أجمل لو حذفه الشاعر، فالقصيدة، من دونه، لاتخسر شيئاً.

ويلاحظ أن هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل. وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى

إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر. والتفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير، أن القارئ، وقد مر به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو، بطبيعة الحال، يتوقع توقعاً غير واعٍ أن يجده كما مر به تماماً. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً. ولا أجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجاً لهذا التكرار باستثناء قصيدتي «الجرح الغاضب» التي نشرت في مجموعتي «شظايا ورماد»، فإن المقطع الأخير من هذه القصيدة تكرارٌ لمقطع سابق.

ويهمني أن أشير إلى أن التكرار في قصيدة «الجرح الغاضب» على الرغم من ألوانه المختلفة عن ألوان المقطع الأصلي، لا يدخل على هيكل القصيدة المعنوي تغييراً، وإنما يؤكده لا أكثر - فهو تكرار بياني (كما سنشرح في البحث التالي). والخطوة التالية التي يمكن أن يخطوها الشاعر في هذا التكرار المقطعي، أن يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله. بالصورة التي بينتها، على المقطع الأصلي الذي يكرره، والنموذج الذي أحبه وأريد تقديمه للقارئ قصيدة بديعة لأمجد الطرابلسي قرأتها في مجلة «الرسالة» منذ سنين وعنوانها «احترق.. احترق» أنقلها هنا كاملة:

لا تقف يا قطار لا تهن يا خفق
نخلات الديار من وراء البحار
لمعت في الأفق
ويك لا تحترق

قد بلغنا الفناء بعد كدّ المسير
ليس دون اللقاء بعد هذا المساء
غير بعض العصور
وبحارٍ تمور

سر بنا سر بنا في الدجى يا أمل
الهوى نأيُنا والمدى غاينا
يا هنا من وصل
بعد فوت الأجل

قف بنا يا قطار واسترح يا خفق
بيننا والديار غمرات البحار
وظلام الأفق
احترق.. احترق..

ألا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستحيل حذفه دون أن تنهار القصيدة؟ ذلك أن القصيدة -وهي غامضة، صوفية الإحساس، عنى الشاعر فيها برسم الجو، أكثر مما عنى بتقديم المعنى مفروزاً، مرتبطاً، متسلسلاً -تبدأ بالأمل في العودة إلى الديار، ذلك الأمل الذي يغذيه لمعان نخيل الديار من وراء البحار، ثم يتذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الأمل الزئبقية، ويتسع في ذهنه مدلول الديار فيتحول إلى ما هو أعمق من الأرض وأبعد، وإذ ذاك يرسل صرخته الأخيرة:

«قف بنا يا قطار». وبالتلوين اللفظي الذي أدخله الشاعر في المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى في القصيدة كلياً، فاستحالت «لا تحترق» التي جاءت في أول القصيدة إلى «احترق، احترق» التي ختمتها. وكانت هذه مقارنة صامتة بين حس الأمل في المقطع الأصلي، وحس اليأس في المقطع المكرر. وقد كان الشاعر فناناً وهو يختار «احترق، احترق» عنواناً؛ لأنها،كما رأينا، ملخص الصراع كله، وإليه ترتكز القصيدة.

وتجرني هذه القصيدة التي اختتمها الشاعر بالتكرار إلى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها، وهو أسلوب غير نادر في شعرنا اليوم. في الواقع أن كثيراً من هذه الخواتيم تجيء غاية في الرداءة؛ والسبب أن بعض الشعراء الضعفاء يلجئون إلى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبيعياً، ومن طبيعة التكرار أنه يوحي بانتهاء القصيدة وبذلك يستطيع أن يخدع القارئ العادي. على أن العيب الفني لايفوت على قارئ متذوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سر البلاغة فيه. وسأختار لهذا التكرار المضلل نموذجاً لشاعر نؤمن بشاعريته -فلا خير في أمثلة نقتطفها من شعراء لا قيمة لهم- قصيدة «الكوخ» من ديوان «أغاني الكوخ» الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن إسماعيل، وهي قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى أبرمته، وجعلته يتهرب من الخاتمة فأجهد على القصيدة بتكرار المطلع الذي كان، لسوء الحظ، مطلعاً رديئاً[١٠٢]:

بعثر عليه الدمع ما صفّقت في قلبك الألحان يا شـاعر
واحرق له الأجفان ما مسّها برحُ الأسى والحزن يا ساهر

***

بقى من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله فى شعرنا الحديث. وهو تكرار الحرف، وأمثلته كثيرة منها هذان البيتان العذبان من قصيدة مشهورة لأبى القاسم الشابى(١٠٣):

عذبة أنتِ كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد، كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف؛ لأنها تجدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة، ولا شك فى أن المعنى يفقدكثيراً لو كان الشاعر قال:

«عذبة أنت كالطفولة والأحلام واللحن»..

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السياب عنوانها «أهواء»:

وهيهات إن الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفلُ
كما تأفل الأنجم الخافقات كما يغرب الناظر المسبَلُ
كما تستجم البحار الفساح مليّاً، كما يرقد الجدولُ
كنوم اللظى، كانطواء الجناح كما يصمت الناى والشمألُ(١٠٤)

ويلاحظ أن التكرار هنا لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها. غير أن للتكرار، كل تكرار، فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية. وسوف نتناول ذلك فى الفصل التالى.

الفصل الثالث
دلالة التكرار فى الشعر

لا شك فى أن التكرار، بالصفة الواسعة التى يملكها اليوم فى شعرنا، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التى ما زلنا نستند إليها فى تثمين أساليب اللغة. فقصارى ما نجد حوله أن أبا هلال العسكرى يتحدث عنه حديثاً عابراً فى كتاب «الصناعتين» وكذلك يصنع ابن رشيق فى «العمدة». أما كتّاب البديعيات الذكية فقد اعتبروه فرعاً ثانوياً من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لماماً، ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً فى اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة إلى التوسع فى تقويم عناصره وتفصيل دلالته.

وقد جاءتنا الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ فى أساليب التعبير الشعرى، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لاتنم عن اتزان، وهذا النمو المفاجئ يقتضى ولاشك نمواً مماثلاً فى بلاغتنا التى لم تعد تساير التطور الجديد فى أساليبنا التعبيرية، حتى كادت تصبح تاريخاً فقهياً للغة فى بعض العصور الأخرى، بدلاً من أن تبقى علماً متطوراً يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها. والواقع أن بلاغة أية لغة ينبغى أن تبقى علماً مطاطاً قابلاً للنمو معها وإلا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة.

والذى نحاوله فى هذا الفصل أن نتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية نستند فيها إلى الشعر المعاصر، رغبة فى الوصول إلى القوانين الأولية التى يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبى وعلم البلاغة معاً، وذلك دون أن نغفل قواعد اللغة القديمة وما تجنح إليه من تحفظ يرمى إلى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافى.

* * *

إن أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هى أن التكرار، فى حقيقته، إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً فى كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم

بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه. وعلى هذا فعندما يقول بشارة الخورى فى افتتاحية قصيدة جميلة:

الهـوى والشـباب والأمل المنشو د توحى فتبعث الشـعر حيّا

والهوى والشباب والأمل المنشو د ضاعت جميعـها من يديّا

عندما يقول هذا، فإنه يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع «الهوى والشباب والأمل المنشود» ولذلك يكررها، فالتكرار يضع فى أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما.

إن هذا القانون الأولى النافذ فى كل تكرار يستطيع أن يدلنا على وجه الاختلال فى بعض التكرارات غير الموفقة التى نجدها فى الشعر المعاصر، ومثالها هذه الأبيات من قصيدة للشاعر عبدالوهاب البياتى:

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا فى الجدار

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلاً ودار

حقلاً ودار(١٠٥)

إن وجه الاعتراض هنا هو أن (حقلاً ودار) هذه لا تستدعى أية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج إلى أن يكررها. فماذا من الغرابة فى أن يرسم هؤلاء الأطفال «حقلاً ودار» حول «خيول خشبية عرجاء»؟ إن الخيول تعادل فى أهميتها «حقلاً ودار» هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولاً. والحق أن القارئ يحس مرغماً بأن هذا الطفل المتكلم بليد قليلاً بحيث يندهش مما لا يدهش، وهو معنى لاشك فى أن الشاعر لم يقصد تصويره فى شخصية الطفل، وإنما ساق إليه التكرار غير الموفق. وهكذا نجد السياق فى الأبيات لايستدعى التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يثير به نوعاً من الصدى اللفظى لا أكثر.

وثانى قاعدة نستخلصها هى أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى

الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن فى وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسى ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان، ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه، فتقرر أن التكرار يجب أن يجىء من العبارة فى موضع لايثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما. يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة له:

فى دروبٍ أطفأ الماضى مداها

وطواها

فاتبعينى اتبعينى(١٠٦)

إن التوازن حاصل فى هذه العبارة الشعرية، وقد قام على تكراركلمة «اتبعينى»؛ ذلك أننا هنا بإزاء طرفين متوازنين: «الماضى» الذى يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه: و«المستقبل» الذى يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادى حبيبته «اتبعينى». إنه يحس بانطفاء الدروب الضائعة فى الأمس فيحاول أن يملك ثباتاً فى المستقبل على أساس الحب الإنسانى، وبهذا يتم التوازن العاطفى للعبارة. وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسياً، وذلك بأن أعطى الماضى فعلين قويين هما «أطفأ» و«طوى» فكان لابد له أن يعطى المستقبل أيضاً فعلين لكى يوحى بقوته إزاء هذا الماضى، ولذلك كرر كلمة «اتبعينى».

ولننظر الآن فى نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخل بتوازنها وهدم هندستها: بيت لنزار قبانى:

ماذا تصير الأرض ما لم تكن

لو لم تكن عيناك ماذا تصير(١٠٧)؟

وبيتان من شعر عبد الوهاب البياتى:

بالأمس كنا- آه من كنا ومن أمسٍ يكون-

نعدو وراء ظلالنا - ..كنا ومن أمسٍ يكون(١٠٨)-

وبيت لأحمد عبدالمعطى حجازى:

وتضىء فى ليل القرى، ليل القرى كلماتنا(١٠٩)

إن هذه التكرارات كلها مختلة، تثقل العبارة ولا تعطيها شيئاً، فلو حذفناها لأحسنا إلى السياق وأنقذناه من الاختلال؛ ذلك أن العبارات هنا لا تستدعى تكراراً، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أى لفظ كان واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه. والواقع أن أبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها. وهذا ما لا نجده فى أى من هذه الأبيات. إن نزار يكرر «لو لم تكن» وبذلك تفصل العبارة المكررة بين «كان» واسمها، أو لنقل إنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ثم يأتى بالاسم بعد التكرار. والبياتى يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندرى ما المعنى المقصود بالتكرار. ويصنع عبدالمعطى ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الجار والمجرور معاً «فى ليل القرى» لكان الأمر أهون، وإن كان ذلك لاينقذ العبارة من الاختلال. إن تكرار جزء من عبارة لاتحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لابد أن يميل بالعبارة، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة.

هذان القانونان القائمان على الأساس العاطفى والهندسى للعبارة هما الشرطان الرئيسيان فى كل تكرار مقبول، فإذا توافرا صح أن نبدأ فنبحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار فيغنى بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات.

* * *

وأما من جهة الدلالة فإن شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين: التكرار البيانى، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعورى. وقد اخترت أن أضع لها هذه الأسماء للتمييز بينها دون أن أقصد أن تكون هذه الأسماء نهائية. إن البحث كله ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغى لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها فى النقد والتدريس. وأنا أدرك، قبل أى أحد آخر، مدى احتمال الخطأ فى الحكم وفساد الاستدلال، غير أن صعوبة المجال لاينبغى أن توهن عزيمة الناقد، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما تشق طريقاً لنجاح أكبر قد يتاح لناقد آخر.

التكرار البياني

هذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعًا، وهو الأصل في كل تكرار تقريباً، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ «التكرار» الذي استعملوه. وقد مثل له البديعيون بتكرار «فبأي آلاء ربكما تكذبان» في سورة الرحمن. والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة. فالشاعر مالك بن الريب، وهو يحتضر في مدينة مرو، على مبعدة من أهله في «الغضى» يحس بالحنين إلى دياره ونويه فيكرر لفظ «الغضى» في شبه حمى حتى يبلغ ما كرره خمس مرات في بيتين:

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه

وليت الغضى ماشى الركابَ لياليا

لقدكان في أهل الغضى، لو دنا الغضى،

مزارٌ، ولكنّ الغضى ليس دانيا

إن إلحاح هذا الشاعر على كلمة «الغضى» يدلّ على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت. ومثله العنوبة التي يلوح أن ابن الفارض يحسها وهو في نجواه الصوفية المختلجة بالعواطف حين ينادي:

يا أهل ودّي أنتمُ أملي، ومن

ناداكمو، يا أهلَ ودّي، قد كُفي[110]

إن هذين النموذجين، كسواهما من نماذج الشعر القديم، يعرضان في التكرار أسلوباً «جهورياً» يماشي الحياة العربية القديمة التي كان الشاعر فيها يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدّي الغرض الشعريّ. ومن ثم فلابد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وتلك الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدي بها الشاعر معاني أكثر اتصالاً بخلجات النفس والحواس. لنأخذ مثلاً هذه الأبيات لبدر شاكر السياب:

. . . . وكان عام بعد عام

يمضي، ووجهٌ بعد وجه، مثلما غاب الشراعْ

بعد الشراعْ ...[111]

فأية حركة ملموسة فى هذا التكرار الذى يضع أمامنا شريطاً يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام كما تتلاشى أشرعة السفن.

وهذا بيت آخر لبدر شاكر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها الكلمات إلى درجة أخاذة:

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر «مات مات»(١١٢)

وليس فى إمكان قارئ هذا البيت إلا أن يقف معجباً بهذا التوازن الهندسى بين «يقطر ثم يقطر» و«مات مات» فكأن كل قطرة من الدم تغمغم «مات مات». والواقع أن الفعل «غمغم» نفسه يحتوى فى داخله على تكرار لحرفى الغين والميم. وذلك ولا ريب جزء غير واع من البناء الهندسى المحكم للبيت. إنه مثال جيد لتكرار ناجح، فلو حذفنا منه التكرار لأسأنا إلى البيت وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه.

هذا إذن هو التكرار الذى يصور «حركة». ومن معانى التكرار البيانى: «التردد» ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قبانى من قصيدة «الفراء الأبيض» يخاطب به قطة:

يا ... يا مزاحمة الذئاب ... أرى

فى ناظريك طلائع الغزو(١١٣)

إن تكرار حرف النداء «يا» هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمدها الشاعر، فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطة مهذباً مجاملاً، ولذلك يترفق بها قبل أن يناديها «يا مزاحمة الذئاب» فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متهيباً، مستجمعاً شجاعته. وهذا نموذج ثانٍ لهذا الصنف:

صدى هامساً فى الدجى أننا ..أننا جبناء(١١٤)

ونموذج ثالث:

وسدىً حاولتْ أن تؤوبْ

معنا فهى ... فهى رُفاتْ(١١٥)

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التى يتردد عندها الشاعر، على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها، فمن دون الصدمة التى تأتى بها «مزاحمة الذئاب» و«جبناء» و«رفات» يصبح التكرار عقيماً مفتعلاً. وقد وقع فى هذا الافتعال نزار قبانى نفسه فى قصيدة حديثة له:

لعلك يا .. يا صديقى القديم
تركت بإحدى الزوايا ...[116]

فإن تكرار «يا» هنا خال من الغرض؛ لأنه ليس من داعٍ قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من أن تنادى المخاطب بأنه «صديقها القديم» فهى لاتهينه بالنداء، ولا تبوح بأكثر مما باحت به فى القصيدة المكشوفة. فما الداعى إلى تلكئها؟ والواقع أن من السهل جداً أن يقع الشاعر فى تكرار لا داعى له سداً لثغرة فى الوزن، وهو أمر نجد له عشرات الأمثلة المحزنة فى شعرنا اليوم، خاصة فى الشعر الحر الذى أردنا يوم دعونا له أن نحرر الشاعر من «الرقع» و«العكاكيز» فإذا الحرية الجديدة تزيده التجاء إليها. والشاهد التالى من شعر عبدالوهاب البياتى معروف للمتتبعين:

أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين
عليه -ماتا فى طريقهما- السلام[117]

والحق أن البياتى لا يسامح على هذا، فإنه نو شاعرية غنية لاتبيح له التهاون، ولعل مبالغته فى استعمال التكرار فى بعض قصائده توقعه فى مزالق هو فى غنى عنها. ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لايدركون أن التكرار، ككل أسلوب شعرى، يجب أن يرد فى مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسى والجمالى والهندسى معاً وإلا أضر بالقصيدة.

تكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فنعنى به تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة «الطلاسم» لإيليا أبى ماضى، وقصيدة «المواكب» لجبران، و«أغنية الجندول» لعلى محمود طه، و«النهر الخالد» لمحمود حسن إسماعيل. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة ويوحد القصيدة فى اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة؛ لأن التكرار لم يعد هو المهم فى القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيراً، وكأن التكرار يفقده «بيانيته» إذا صح التعبير.

ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار فى أول كل مقطوعة ومنه قصيدة عبدالوهاب البياتى «غيوم الربيع»[118] وقصيدتى «أنا»[119]، والتكرار هنا يؤدى وظيفة

افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة.

وأكثر ما تنجح هذه القصائد فى الموضوعات التى تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى. فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة فى داخل الإطار الكبير. وأما القصائد التى تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى فهى تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم؛ وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها. وقد سبق لنا أن وقفنا عند قصيدة بدر شاكر السياب «سجين» التى فشل فيها التكرار فشلاً ذريعاً بسبب لجوئه إلى تكرار التقسيم دونما غرض فنى، ودونما مراعاة للوقفات الصارمة التى أحدثها هذا التكرار فى المقطوعات فى قصيدة كان ينبغى أن تتسلسل وتمتلك ذروة شعورية تصلها دونما تقطيع مفتعل.

ومن الوسائل التى تساعد على تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة أن يدخل الشاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة فى كل مرة يستعمل فيها، وبذلك يعطى القارئ هزة ومفاجأة. ونموذج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل «خمر الزوال»(١٢٠) وهى تبدأ هكذا:

لا تتركينى فى ضلال بين الحقيقة والخيال

إنى شربت على يديك مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار فى ختام المقطوعة الأولى على النحو التالى:

لا تتركينى زلة فى الأرض تائهة المتاب

إنى شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفى عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغى أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة. والحق أن التكرار عدو البيت الردىء فهو يفضح ضعفه ويشير إليه صائحاً. وهذه الخاصية المعرقلة (بكسر القاف) فى التكرار تصبح أوضح فى تكرار

التقسيم الذى يختلف عن سائر الأصناف فى أنه يتكرر كثيراً، وقد يصبح أشبه بدقات ساعة رتيبة مملة إذا لم ينتبه الشاعر. وخير مثال لهذا، التكرار الهزيل الذى ارتكزت إليه القصيدة الخلابة «النارنجة الذابلة» لمحمد الهمشرى وقد جرى هكذا:

كانت لنا يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور(١٢١)

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التى غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المكرر متنافر الحروف ردىء السبك بحيث يسىء إلى القصيدة كلها. ومن المزالق التى يقع فيها الشعراء فى هذا الباب أن ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائى. وقد صنع على محمود طه هذا فى عدد من قصائده مثل: «سيرانادا مصرية»(١٢٢)؛ حيث كرر هذا البيت:

ألا فلنحلم الآن فهذى ليلة الحب

ومثل: «من ليالى كليوبترا»(١٢٣)، حيث كرر هذا البيت:

يا حبيبى هذى ليلة حبى

آه لو شاركتنى أفراح قلبى

ومثل: «أندلسية»(١٢٤)؛ حيث كرر هذا الشطر:

فاسقنيها أنت يا أندلسيّه

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفى مصطنع مما يصح وصفه فى اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائى ليس أمراً مستحباً خاصة فى تكرار التقسيم الذى يميل بطبعه إلى الغنائية.

التكرار اللاشعورى:

هذا الصنف لم يرد فى الشعر القديم الذى وقف نفسه- فيما يلوح- على تصوير المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية. وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجىء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة

المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة. ونموذج هذا التكرار عبارة «إنها ماتت» فى قصيدة الخيط المشدود فى شجرة السرو[١٢٥]. فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلي واختلاط موقت فى تفكيره فراحت العبارة تعيد نفسها فى ذهنه كدقات ساعة رتيبة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، فى هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة النفسية التى تقترن بها.

لقد ورد هذا التكرار اللاشعورى فى قصيدة عنوانها «نهاية»[١٢٦] لبدر شاكر السياب، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عندها وقفة صغيرة، فمنذ لفت بدر السياب الأنظار إلى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين إليها، وإن كانوا غالباً لم يفطنوا تماماً إلى الغرض الفنى منها، وإنما عدوه، فيما يلوح، تجديداً محضاً أو نوعاً من الترف الفنى.

استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتها نثراً قبل القصيدة مما قالته له فتاة: «سأهواك حتى تجف الأدمع»، ويلوح من القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد تغيرت وانقلبت حتى باتت العبارة، حين يتذكرها، تبدو له كالسخرية من الحاضر وتخزه فى مرارة، ومن ثم فهى تتردد فى ذهنه وتلاحقه وتتشكل أشكالاً بين «سأهواك حتى سأهواك» و«سأهواك حتى سـ...» و«سأهواك حتى» و«سأهوا–».

هذه هى الأبيات:

(سأهواك حتى) نداءٌ بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياه.. فى ظلمة.. فى مكان

وظلّ الصدى فى خيالى يعيد

(سأهواك حتى... سـ...) يا للصدى

أصيخي إلى الساعة النائيه

(سأهواك حتى...) بقايا رنين

تحدّين حتى الغدا

(سأهواك-) ما أكذب العاشقين

(سأهوا...) نعم تصدقين!

إن البتر هنا بليغ. ففي مثل هذه الحالات التي نجابهها كلنا أحياناً سواء في حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم، أو في حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دونما مقدمات... في مثل هذه الحالات يصدف أن تتردد في أذهاننا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها في أعماقنا. وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل في الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكياً دون أن تقترن بمدلول، ومن ثم فهي تتعرض لأن «تنبتر» في أي جزء منها، فجأة حين ينشغل العقل الواعي بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجي فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات.. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخفّ الانشغال بما هو خارجي وترن في السمع. إنه تكرار لاشعوري لا يد لنا فيه. وهذا هو الذي يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف في كلمة «سأهواك» وكأن الصوت قد انبتر فجأة ودُفع دفعاً إلى التلاشي.

على أن السياق الذي وضع فيه بدر تكراره اللاشعوري مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه. فالشاعر كما نرى من الأبيات يمتلك من الوعي ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها بقوله «نعم تصدقين» «ما أكذب العاشقين» وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعي الذي يرتكز إليه منطق (البتر). على أن أصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات.

وقد حاول شعراء آخرون تقليد هذا البتر في التكرار، أذكر منهم الشاعر عبدالرازق عبدالواحد في قصيدة له عنوانها «لعنة الشيطان»[١٢٧] يقول فيها:

من يكونان؟ همسة أرجف الليل صداها وانساب في الظلماءِ

من يكونان؟ من يكو؟ من يـ... واصطكت شفاهٌ على بقايا النداء

ولعله واضح أن البتر هنا غير مبرر نفسياً، فالمفروض أن هذا التكرار يمثل (أصداء)، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب لا الأول كما في تردد عبارة الشاعر.

وقد استعمل بلند الحيدرى هذا البتر فى قصيدة عنوانها «ثلاث علامات»(١٢٨) حيث يقول:

وافترقنا

أنا لا أذ ...

نحن لا نذكر إن كنا التقينا

وهو يلوح لنا بتراً ضعيفاً لا يمكن تبريره إلا بفذلكة، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها. إن هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث إنها محاولات فى طريق وعر لم يسلك، غير أنها أيضاً محاولات متسرعة تسمها اللفظية أحياناً. وقد يكون التكرار اللاشعورى من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضى من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة. فإن الترجيع الدرامى لا يجيء إلا عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر فى حرية وقد تنبتر وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذى يعانيها.

* * *

هذه هى الدلالات الثلاث التى صادفتها للتكرار فى شعرنا الحديث، وقد تكون هناك دلالات أخرى لم أفطن إليها. وقد يتطور أسلوب التكرار فى شعرنا بحيث يغتنى ويمتلك مزيداً من الدلالات والمعانى فيتاح للبلاغة والنقد أن يضيفا إلى ما جاء فى هذا البحث.

ومهما يكن فقد آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار، فى ذاته، ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب فى كونه يحتاج إلى أن يجيء فى مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التى تبعث الحياة فى الكلمات، لا بل إن فى وسعنا أن نذهب أبعد فنشير إلى الطبيعة الخادعة التى يملكها هذا الأسلوب، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه فى مزلق تعبيرى. ولعل كثيراً من متتبعى الحركات التجديدية فى الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل فى السنوات الأخيرة عكازة تارة لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف، وسوى ذلك من الأغراض التى لم يوجد لها فى الأصل، وهو أمر نأمل أن يتجه نقادنا المتزنون إلى الوقوف فى وجهه فى حزم وصرامة تكفيان لردعه.

الباب الثانى

فى الصلة بين الشعر والحياة

الشعر والمجتمع

الشعر والموت

الفصل الأول
الشعر والمجتمع

باتت الدعوة إلى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطغى على الصحافة العربية طغياناً عاصفاً؛ فالقارئ يعثر على أصدائها فى كل صحيفة يقرؤها، ويسمعها تتكرر فى محطات الإذاعة، وتتسلل إلى أحاديث الأندية والمجتمعات حتى باتت فى عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها. ونحن لا نشك فى سلامة نية هذه الدعوة، وصدق إيمانها بغايتها، ومن المؤكد أنها لا تريد ضراً بالشعراء، فهى على العكس تؤمن بالشعر إيمانا متحمساً يجعلها تنتظر منه أن يحقق المعجزات فى سبيل إنقاذ هذه الأمة التى تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها. على أن سلامة النية لا تملك أن تعصم من الاندفاع العاطفى الذى نلمس آثاره فى هذه الدعوة، ولذلك بات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف ويتخذ إزاءه قراراً.

وأول ما يؤخذ على هذه الدعوة التى تذهب إلى أن الشعر يجب أن يكون «اجتماعياً» أنها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التى لاتحاول تحديدها من نحو قولهم «الأبراج العاجية» و«المتهربون من الواقع» و«الأدب الشعبى» و«الشعراء الذاتيون». وقد أدى تداول جماهير الكتاب لهذه الألفاظ إلى اضطراب شديد فى مدلولاتها وأكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولاً صياغة تعابير جديدة تؤدى معانيها الفنية والنظرية. أما العاطفية التى يتصف بها كثير من المقالات التى تؤيد الدعوة، فهى تجعلها غالباً خلواً من الرصانة الفكرية التى تتسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية. ويبدو لنا أن الدعوة قد نسيت حتى الآن أنها دعوة فى مجال فنى، فهى تتحدث عن كل شيء آخر غير الشعر، مع أنها موجهة إلى الشعراء، ومن المؤكد أنها لم تقف بعد لتفكر فى أسس نظرية تخطها وتضمن بها لأتباعها من ناشئ الشعراء ما يقيهم التخبط وهم ينظمون قصائدهم وفقها، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعرى لهذه «الاجتماعية» التى تنادى بها: أهى منهج يتقى به الشاعر الناشئ العثرات الضخمة التى تنتظره فى مسالك القصيدة الوعرة؟ أهى تخطيط يدله على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه؟ أهى تحديد للموضوع؟ كل هذه

أسئلة تستهين بها الدعوة، فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هى آخر ما تهتم له وكأنها دعوة فى مجال اجتماعى منفصل انفصالاً تاماً عن الشعر الذى تطبق عليه.

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقداً شديداً من جهاتها كلها: فنياً وإنسانياً ووطنياً وجمالياً، وأبرز مواطن الضعف فيها أنها- كما قلنا- لا ترتكز إلى أسس فنية، شعرية،ولم يحاول كاتب واحد بعد أن يحددها من وجهتها النظرية. على أن فى صيحاتها المتتابعة ما يمكن أن نعده أسساً مبهمة تريد تشييدها، وفى حدود هذه الأسس نريد أن ندرسها ونناقش موقفها من الشعر إجمالاً.

أما من الوجهة الفنية، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلح على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعياً، إنما تتناول «الموضوع» وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة فى كل شعر. فهى لا تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعانى الظاهرة والخفية، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذى يكونها. وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية، فلعل الموضوع فى نظر النقد الأدبى أتفه مقومات الشعر وأقلها استحقاقاً للدراسة المنفصلة؛ وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب فى شارع ضيق، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشاعر فى معالجة الموضوع،ولذلك نجد الموضوع عينه ميتاً أو مغمىً عليه عند الشاعر، حياً ينبض بالجمال المنفعل عند الشاعر ثان. ومن هذا يبدو أن الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذى ليس شعرياً فى القصيدة.

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذى لا يشفع له شىء، وإنما تمضى فى طغيانها الحسن النية، فتأبى إلا أن تحدد مجال هذا الموضوع تحديداً صارماً. فكل شعور لا يتعلق بالوطنية بأضيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لايصد اندفاعها شىء. وهكذا نجدها لاتكتفى بهدم سائر معالم القصيدة، وإنما تهدف أيضاً إلى أن تتحكم حتى فى العنصر الوحيد الذى أبقته وهو الموضوع. فهى تحمل سيفاً بتاراً وتقف مترصدة، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة، أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد إنسان، حتى تضرب ضربتها فى عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة. وقد قرأنا فى الصحف العربية مقالات عجيبة فى النقد تصفق

لكل قصيدة اجتماعية حتى إذا كانت من وجهة نظر الفن والنقد لاتستأهل أن تسمى شعراً، ولو أراد النقد أن يتصدى لها لانهارت انهياراً فاجعاً. وهذا كله جناية الموضوع على الناقد.

وإذا فحصنا الدعوة من الوجهة الاجتماعية وجدناها فى صميمها تنزع إلى أن تجرد الشعر من العواطف الإنسانية؛ ذلك أن أشد سخطها واستنكارها ينهال على ماتسميه- دون أن توضح مقصدها- «المشاعر الذاتية» و«الهرب من الواقع» و«الانعزالية»، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهى كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادى من الناس موضوعاً للشعر، فهو- لكى يستحق أن تدور حوله قصيدة- ينبغى أن يكون عملاقاً بلا مشاعر: فلا يحب الأزهار، ولا يضيع وقته فى مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة، ثم إنه لا يتألم لهمومه الخاصة، وهو يؤمن بأن الاستماع إلى الموسيقى فى هذه الظروف العصيبة إنما هو خيانة وطنية، ونحو هذا.. وليس أشد تناقضاً من هذا، فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو إلى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عجيباً، وأسلمت نفسها إلى اعتقادات نظرية لاعلاقة لها بالحياة.

وما هذا الواقع الذى تدعو إليه؟ أليس هو حياة الناس؟ الناس الذين لايمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصهم فردياً، ويعيشون مفكرين فى عواطفهم وآمالهم وهمومهم، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار. وأى لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعى الذى يقف موقف الوعظ والخطابة؟

ثم إننا حين نسلط الضوء على قولهم «انعزالى» نجدنا إزاء لفظ من تلك الألفاظ التى وسع الاستعمال معناها أو لعله ضيقه حتى فقد دقته. فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ فى مجال النقد الأدبى تنسى أن المجتمع إنما يترك طابعه على الفرد إجباراً لا اختياراً بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسماً طاغياً لايملك الفرد أن ينجو منه حتى إذا لاذ بأشد أنواع «الانعزال». فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها فى مجتمع بعينه، لكى يكون واحداً من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام. ومثل هذا الفرد لابد أن يمثل المجتمع سواء أأراد أم لم يرد، وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة لاتشبه الثوب الذى يستطيع المرء أن يخلعه

متى شاء، إنها شيء ينطبع في الدم والفكر والأعصاب، وهذا شيء يلوح أن الدعوة تغفل عنه عندما تتحدث في احتقار عن أولئك «الانعزاليين الذاتيين الذين لا يمثلون مجتمعهم».

ألا يدل هذا على أن الدعوة لا تستند إلى الواقع وإنما تشيد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي؟ ذلك أنها تغرم بالمجتمع فتحمل مصباحاً لتبحث عنه في ضوء النهار، بدلاً من أن تتذكر أنه كيان معنوي لا وجود له إلا على صورة أفراد من الناس، نجدها تجلس على كرسي مريح وتتخيل له صوراً مثالية منمقة، ثم تطلب إلى الأفراد أن «ينضغطوا» في إطارات هذه الصور، وهذا منطق معكوس، فما هذا المجتمع؟ إنه نحن.. أنا وأنت أيها القارئ وجيراننا وأصدقاؤنا وبنو عمنا. وكلنا نمثله: الشاذ منا والذكي والغبي والموهوب. ولكن دعاة الاجتماعية لايصدقون هذا فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلين عليها بإنتاج شعرائها وأدبائها وإنما يريدون أن يملوا على الشعراء والأدباء أدباً يمثل البيئة، وهذا ألطف المتناقضات.

هذا الموقف الذي تقفه الدعوة يؤدي بنا إلى خسارة اجتماعية وأدبية كبيرة، فأنصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب أن يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجي، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسياً. وهكذا نجدهم يملئون الصحف خطباً دون أن يحاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء. وهل من المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء إلى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك أسباب بيئية وتاريخية موجبة؟ إن الأدب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء وإنما هو ثمرة على شجرة تتصل بتربة ويحيط بها مناخ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة (Pseudo - realism).

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية، فماذا سنجد؟ هنا أيضا ستجبهنا أسس منهارة لا تستطيع أن تثبت للفحص طويلاً. والحق أن العنصر الوطني قائم، لو فكرنا، على فهم للوطنية يضيق معناها تضييقاً شديداً فالدعوة عندما تؤكد أن انصراف الشاعر المعاصر إلى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسه الوطني- والدعوة تستعمل ألفاظاً أعنف غالباً- إنما تفترض ضمناً ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر. وسنحاول أن نناقشها هنا.

أول هذه المضمونات أن الدعوة تفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الإنسان». فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها ينبغي له أولاً أن يتخلص

من إنسانيته، فلا يحب قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد، ولا تطربه أغانى الحمامة بين النخيل فى ظهيرة بغدادية، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة. فكل هذا إذا تغنى به الشاعر، إنما يثبت «سلبيته» فى نظر الدعوة.

وما يمكن أن يقال فى نقد هذا الرأى أن نسأل أنصار الدعوة أنفسهم إن كانوا فى حياتهم اليومية لا يصرفون أكثر وقتهم فى العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية والتنكيت والجدل والغناء والغضب والمزاح والانفعال؟ وما دمنا لا نستطيع أن نحكم على إنسان يفعل هذا بنقص الحس الوطنى، فلماذا نعامل الشاعر معاملة أخرى، وما دامت الحياة الإنسانية لا تناقض الحياة الوطنية، فإن من غير المعقول أن نحكم على شاعر بنقص الحس الوطنى لمجرد انصرافه إلى تصوير الجانب الإنسانى من حياته التى يشاركه فيها الناس جميعاً.

وأما ثانى المضمونات الغريبة التى تختفى خلف هذا الحكم الذى تسوقه الدعوة، فهو ينتهى بنا إلى الحكم بأن «الوطنية» معنى مرادف للكفاح السياسى، وهذا مخالف للمعنى الحقيقى للوطنية، معنى حب الو طن العربى وحسب. أما الكفاح السياسى فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين فى كل أمة. ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى مهمة هى أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين فى كل بلد هى إعالة أسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافاً مخلصاً إلى أعمالهم التى تؤهلهم لها إمكانياتهم العقلية والجسمية، فليس عملهم هذا بأقل قداسة ومكانة من عمل السياسى المناضل والزعيم الموجه. وقد تكون الدعوة إلى أن يترك الفرد العربى حياته الإنسانية ويشتغل بالكفاح السياسى دعوة خطرة تسىء إلى أمتنا الفتية التى تحتاج احتياجاً شديداً إلى أبناء مثقفين مدربين ينصرفون إلى أعمالهم التى يحسنونها: الفلاح إلى حقله، والعامل إلى آلته، والمعلم إلى تلاميذه، والميكانيكى إلى أجهزته، والنحات إلى تماثيله، والشاعر إلى قصائده. أما الكفاح السياسى فهو عمل أناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيئهم لهذا العمل المعقد.. أما ثالث المضمونات، فهو الحكم بأن الشعر لايملك قيمة ذاتية فى المجتمع، وإنما هو واسطة لغايات أخرى. وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التى يملكها الفن فى حياتنا الإنسانية بمعزل عن موضوعه. وأول هذه القيم أن الفن شحذ لملكات معينة فى الإنسان لا يعقل أن الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها. وثانيها ما يراه

الفيلسوف الفرنسي «جان ماري غويو» J.M. Guyau من أن في الفنون كلها وسيلة لإنفاق الفائض من الطاقة الإنسانية الذي لا بد له أن ينفق، فإذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك إلى أن تختزن طاقة متفجرة في الذهن الإنساني دون أن تجد منفذاً، وهذا لا بد أن يؤدي إلى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية، وهو أمر مضر بالحياة الإنسانية.

وحتى إذا أردنا أن نعتبر الفن لعباً مجرداً كما يرى «كانت» و«سبنسر»، فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بايولوجية، فما يلوح لهواً خالصاً إنما هو في الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة لا بد من إشباعها. وهذه هي الفائدة الإنسانية للشعر، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع أمراً لا داعي إليه، فالشاعر يؤدي إلى المجتمع الإنساني خدمة جسيمة حتى وهو «يلهو» بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمر عبر السماء.

وإذا استشرنا أنصار مذهب التطور وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور. فهذه أشياء لا تستغني عنها الإنسانية؛ لأنها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الإنسان وتساعده على النمو العاطفي والواجب الأعظم للشاعر الوطني أن يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل إنساني أرفع وأعمق.

وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول إن الدعوة تتناسى تناسياً تاماً أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور. ولم يرو التاريخ أن أدب أمة من الأمم قد غير اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة. ومن أعجب العجب أن يقف الذين يزاولون النقد هذا الموقف الواعظ بدلاً من أن يستخلصوا القيم التي يرتكز إليها شعرنا المعاصر الذي هو دائماً شعر اجتماعي أنتجته تربتنا. وقد لا يخفى على الدعاة أن الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل أدب، وهي عناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة والاكتمال، ومن دونها لا يكون الأدب أدباً. فماذا سينتهي إليه الشعر العربي إن قُدِّر لدعوة الاجتماعية أن تنجح؟

لاشك فى أنه سيصبح نمطاً واحداً مصطنعاً لا يملك الشاعر أن يحيد عنه، وفى هذا سيلقى الشعر مصيره.

وإذا مات الشعر فكيف سيتاح له أن يكون عامل خير فى حياتنا العربية؟ هذا هو المحذور الذى ينساه دعاة الاجتماعية فى اندفاعهم العاطفى. وإن أعظم ما نخشاه أن تؤدى بنا دعوتهم إلى أن نخسر أصالة شعرنا دون أن ننجح فى أن نفيد الأمة العربية.

ألا تصبح الدعوة إلى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم ساذجة ينبغى أن نجند قوانا الذهنية كلها فى كبح اندفاعها ورد سذاجتها المستبدة عن الشعر العربى؟

الفصل الثانى

الشعر والموت

لعل كل متتبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة الخصبة التى أرسلها أبو القاسم الشابى وهو ينازع فى أيام احتضاره الأخير:

جف سحر الحياة يا قلبى الباكى

فهيا نجرب الموت هيا(١٢٩)

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف المعتاد للمحتضرين، فهو بدلاً من أن يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذى لابد منه، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره فى لهفة وشوق. ولفظة «نجرب» عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة؛ وذلك لأن التجربة فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعياً، وهى بهذا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الموت الذى هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون. فإذا كان أبو القاسم قد سمى رحلته إلى هذا العالم «تجربة» فهو إنما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت، وبالتالى على موقفه من الحياة.

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابى كل ما نملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر، وفى وسعنا أن نتثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع. ونموذج هذا قوله فى قصيدة «تحت الغصون»:

فلمن كنت تنشدين؟ فقالت:

للضياء البنفسجى الحزين

للشباب السكران، للأمل المعبود،

لليأس، للأسى للمنون(١٣٠)

فقد جمع فى البيت الثانى الشباب والأمل واليأس والأسى و«الموت» فى سياق واحد هو سياق الغناء والسكر بالحياة الكاملة التى لا يتم جمالها فى نظر الشابى إلا

باجتماع الفرح والألم والحركة والسكون فيها. وهذا هو التفسير لما يلوح غريباً من أن الشاعر يجعل حبيبته تذكر الموت فى اللحظة التى اكتملت فيها سعادتهما، ذلك أنه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعى حتى تندغم بالموت، وتفهمه فهماً جمالياً. وقد كان جزء من جمال حبيبته أنها تشاركه هذا الإيمان، كما كان الاعتقاد عينه هو الذى قوى «بروميثيوس»[١٣١] على احتمال آلامه الجسمية الرهيبة، ولذلك جعله الشاعر يرى فى الموت «نوباناً فى فجر الجمال».

إن مظاهر عشق الشابى للموت تنتشر عبر شعره، هناك مثلاً هذه اللوحة الباذخة التى يرسمها لموته فى قصيدة «النبى المجهول»:

ثم، تحت الصنوبر الناضر الحلو،

تخط السيول حفرة رمسى

وتظل الطيور تلغو على قبرى

ويشدو النسيم فوقى بهمس

وتظل الفصول تمشى حوالى

كما كن فى غضارة أمس[١٣٢]

فى هذه الأبيات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة، فالشابى يذكرها فى هدوء حالم، وكأنها ستقوده إلى عوالم خفية مسحورة يشتاق إلى أن يجوبها. وهذا عين مانستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة «الصباح الجديد»[١٣٣]، فالأبيات الأخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التى تنبثق فى قلب غلام حالم يعبد البحر، وقد أتيح له أخيراً أن يبحر فى سفينة شراعية بيضاء ذات صباح دافئ ربيعى الشمس.

هذا الموقف الذى يقفه شاعرنا من الموت يعيد إلى الذاكرة موقف الشاعر الإنكليزى المبدع جون كيتس (John Keats) الذي يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر، فهو يقول فى إحدى قصائده:«الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً. ولكن الموت أعمق . الموت مكافأة الحياة الكبرى»[١٣٤]، ويهتف فى قصيدة مشهورة «كنت نصف عاشق للموت المريح، وناديته بأسماء عذبة فى أناشيد عديدة». ثم يضيف بيتين:«الآن يبدو لى أكثر من أى وقت آخر أن من الخصوبة أن أموت»[١٣٥]. ويدل كيتس على جنونه بالموت حتى دون أن يتحدث عنه حديثاً، ويكفى أن نشير مثلاً إلى قوله فى

إحدى مطولاته «كان هناك موت حى فى كل انبجاسة من النغم»[١٣٦]؛ ذلك أنه يصف هنا الموت بالحياة دون أن يلوح له هذا متناقضاً على الإطلاق. والحق أننا نشعر أن الألفاظ: «أموت. موت. ميت» كانت تسكر حس كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التى نقتطفها من قصائده:

«مولد أزهار غير منظورة وحياتها وموتها فى سكينة عميقة»[١٣٧]

«قال هذا وخطا بخفة، فى لون من المرح المملوء بالموت»[١٣٨]

«إنها تعيش مع الجمال، الجمال الذى يجب أن يموت»[١٣٩]

«إلى بعض الأرواح المنفردة التى استطاعت أن تبعثر شبابها فى الغناء وتموت»[١٤٠].

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت، هو محمد الهمشرى «ذلك الشاعر الموهوب الذى كان موته خسارة شعرية كبيرة للأدب العربى الحديث». إن إحساس هذا الشاعر بالموت أكثر تميزاً منه عند الشابى مثلاً، حتى يكاد يقرب من كيتس، وكأن أى حادث يرتبط بإحساسه لابد أن يذكره بالموت، وهكذا نجد أن سعادته بالرجوع إلى قريته فى قصيدة «العودة»[١٤١] تعيد إلى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة، تلك القمة التى يبلغها الإنسان بالموت:

أموت قرير العين فيك منعماً
يخدرنى نفح من المرح عاطر
ويلحفنى هذا البنفسج ولتكن
مسارح عينى الربى والمخاضر
وآخر ما أصغى إليه من الصدى
خريرك يفنى وهو فى الموت سائر

ولعل هذه الأبيات تذكرنا باللوحة الجميلة التى رسمها أبو القاسم لقبره، فهناك نجد العطر والبنفسج وخرير الماء وشاعراً يموت سكران بالجمال مخدراً بالعبير. هذه العذوبة التى يجدها الشاعر فى تذكر ساعة الموت تعيد إلى الذاكرة قول كيتس فى إحدى رسائله إلى خطيبته «فانى»: «هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما: حبك وساعة موتى». والهمشرى لايقل عن كيتس تولهاً بالفناء، حتى إنه نظم ملحمة كاملة سماها

«شاطئ الأعراف»[١٤٢]، وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى. والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة إلى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير.

أما الشاعر الإنكليزى روبرت بروك Rupert Brooke الذى مات قتيلاً فى الحرب العظمى، فإن حبه للموت لم يكن حب عشق كحب الشابى وكيتس والهمشرى، وإنما كان حب صداقة، كان خاليا من تلك الحدة الحسية التى لمسناها فى شعر زملائه. وسبب هذا، فى رأينا، أن بروك لايرى فى الموت غرابة تجعله يبالغ فى حبه، وإنما هو شىء اعتيادى له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من إزعاج لا أكثر.

وقد ترك هذا الموقف أثره فى شعر بروك الذى يتجه اتجاهاً يختلف عن اتجاهات الثلاثة الآخرين، فهو مثلاً يتحدث فى إحدى قصائده عن «شاعر» ميت لقى حبيبته فى جهنم، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سروراً باللقاء.. ثم اكتشف فجأة أن عينيها فارغتان، وأحس، مكان شفتيها القديمتين، برودة ثلجية، وأدرك أخيراً أنهما ميتان كلاهما[١٤٣]. وفى هدوء تام يتخيل بروك فى قصيدة أخرى، موت حبيبته والطقوس الرومانية التى ستقيمها أسرتها عند دفنها[١٤٤]. ولابد لنا أن ننبه هنا أن هذا الموقف يخلو كلياً من رغبة الإيذاء التى تدفع أحياناً بإنسان مهجور إلى أن يتخيل موت هاجره تشفياً أو إغاظة، فبروك يصف موت الفتاة لمجرد اللذة التى يجدها فى وصف الحادث بصفته الإنسانية، والموت عنده حدث اعتيادى لا يستدعى الجنون، وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفى ضرباً من العبث المستحيل. وفى قصيدة ثالثة يتخيل بروك نفسه وقد مات، ولا يصحب تخيله هذا أى حزن، وإنما مقصد القصيدة أن تصف رعشة مفاجئة تسرى بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها أن حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم[١٤٥].

ألا يبدو من هذا كله أن الموت عند بروك يتجرد من فكرته المخيفة المحزنة تجرداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية؟ وهذا يجعل موقفه منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس، فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه بروك فى أكثر الأحيان بداية فنية لإمكانيات متعددة. وهذا يعيد إلى ذاكرتنا قصيدة كيتس (هايبريون Hyperion) وفيها نجد «أبولو» الإله الجديد لا يبلغ مرتبة الالوهية إلا بعد أن يموت (die into life) وبهذا يكون الموت خطوة نحو الحياة الكبرى.

* * *

بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولع بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيتس وبروك.. سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت، والوفاة المبكرة التي أردت الشعراء المذكورين وهم في غضارة الشباب قبل الثلاثين. ولعل بعض السر يكمن- في حالة كيتس والشابي- في مرض السل الذي ماتا به في سن السادسة والعشرين، فالمعروف أن هذا داء عاطفي تصحبه أعراض من الحساسية والعنوية وحدة الانفعال(١٤٦) غير أن الهمشري وبروك قد ماتا فجأة لأسباب عارضة، فتوفى الأول في عملية جراحية بسيطة أحسبها الزائدة الدودية، ومات الثاني قتيلا خلال الحرب، وهذا يبعد أن يكون المرض هو السبب في حب الموت. فبماذا إذن، نعلل هذه الظاهرة الغريبة؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا في ريعان شبابهم ؟ أكان الغرام يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الإيحاء على وجه ما؟ أم كان نتيجة لإدراك غامض للموت المبكر الذي ينتظر في زاوية من زوايا المستقبل القريب؟

لكي نصل إلى أجوبة هذه الأسئلة نلاحظ أن بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شيء من التفاوت، هي حدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف. وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس، ولعل هذا من حسن حظ الإنسانية، ذلك أن الانفعال إسراف في الطاقة لا ترضاه الطبيعة. والحق أن الطبيعة تمقت الإسراف في الجهات كلها وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية إلى الاعتدال الذي يضمن لها البقاء.

ومن السهل أن نمثل لهذا الإسراف في الانفعال بالإشارة إلى قصيدة «العاشق الأكبر» (The Great Lover) لبروك. وقد عد فيها الأشياء التي أحبها حباً شديداً، على كثرتها. وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون البيضاء والأكواب، والغبار، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق، وأقواس قزح، ودخان الخشب المحترق، وقطرات المطر المختبئة في الأزهار الدافئة، ونعومة الأغطية، وخشونة الشفوف، والغيوم، والجمال اللاعاطفي الذي تملكه آلة ضخمة ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسمي وهو يتحول إلى الهدوء، والنوم والأماكن العالية، وأشجار البلوط، وأشياء أخرى كثيرة غير هذه. وهي أشياء منحها الشاعركثيراً من الانفعال الذي يخزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة في الحياة. فالإنسان المتوسط يدرك في أعماقه أن هذا التبذير في الإحساس مضر بحياته، ومن ثم يبتعد عنه ويحرص على الاقتصاد في العاطفة.

وفى حالة الهمشرى تجبهنا تلك الحدة العاطفية التى نلمسها فى الصلاة الملتهبة التى أرسلها إلى حبيبته «جتا» فى عالمها اللامنظور(١٤٧)، وتلوح لنا فى وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة فى «النارنجة الذابلة»(١٤٨)، وكلا «جتا» والنارنجة» رمال منهارة لا يقيم عليها الإنسان المتوسط الحكيم سعادته، فالأولى وهم مطلق والثانية مجرد شجرة فانية.

وقد كانت انفعالية الشابى أكثر اتساعا من انفعالية الهمشرى حتى كانت العواطف عنده مرضاً ناهشاً، فعاش الشاعر يلهث وأتعبه الشعر حتى قتله. إن الشعر قد كان هو السل الأكبر فى حياة هذا الشاعر المشتعل، ومن أجله عاش يتعذب بكل جمال يمر به، وإن كان عذابه لذيذاً.

أما كيتس فنحن نحتاج إلى أن نقف عنده وقفة أطول، فقد كان الانفعال، بالنسبة إليه، هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها. وهذا يخالف الموقف الشائع الذى لايرى فى العواطف إلا عرضاً يصاحب الأحداث ويستحسن الإنسان المتوسط أن يتجنبه جهد الإمكان. ويكفى، لكى نشير إلى المكانة العميقة التى يحتلها الانفعال من حياة كيتس، أن نقتطف بيتين رائعين وردا فى إحدى قصائده. قال:

«أواه، هل وجد قط ذلك الإنسان

المنفرد الذى أحب ولم تقتله الموسيقى؟»(١٤٩)

إن المضمون الفكرى الذى تنطوى عليه هذه الصرخة العاطفية الفنية بالمعانى هو أن اجتماع الانفراد والحب والموسيقى فى حياة أى إنسان كفيل بأن يثير انفعاله إلى درجة قاتلة. غير أن كيتس كان يتحدث عن نفسه، وقد كان يدرك فى مرارة أن الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره.

والحق أن كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار وكأنه كان متجهاً بكيانه كله إلى أن يحترق ليكون شاعراً عظيماً. إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة حتى يكاد القارئ المرهف المتذوق لا يقوى على أن يقرأ كثيراً من شعره فى جلسة واحدة. وقد عالج كيتس قضية الانفعال فى أساليب مختلفة فى شعره، على نطاق عام حيناً، تفصيلى حيناً آخر. وأول ما يلفت نظرنا أن شخصياته فى القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرهفة الحساسية تذهب فى القدرة على الانفعال المركز إلى حدود بعيدة تكاد تصبح

شاذة، وهكذا نجد أن «بورفيرو ومادلين»[١٥٠] و«لاميا وليسيوس»[١٥١] و«انديميون وسينيثا»[١٥٢] و«ساترن»[١٥٣] وغيرهم كانوا كلهم متوحشين فى حبهم وكرههم وسخطهم ورضاهم، وقلما كانوا يعرفون الوسط. إنهم أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم.

وهكذا نجد انديميون- فى القصيدة الوحشية الجمال التى تحمل اسمه- يغزم بسينيثا غراماً عاصفاً لا مثيل له ويترك قلبه نهباً لكل جمال يحيط به مهما صغر، حتى يكاد يتعذب بحبه لأشياء مثل: الفراشات، وزنابق الماء، وضربات قاطع الأخشاب فى غابات «لاتموس».

أما قصيدة «لاميا» فهى تنتهى بمعانيها اللاشعورية المكتنزة إلى أن التفكير يقضى على الحياة عندما يحاول أن يقتل العاطفة . لقد كانت «لاميا» أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية، غير أنها كانت مخلصة فى حبها للطالب «ليسيوس» عاشق الشعر والفلسفة، فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى . وفى يوم الزواج خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والألوان، يتدخل «أبولونيوس» أستاذ الفلسفة فيحدق فى «لاميا» تحديقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل، وإذ ذاك تصرخ «لاميا» وتتلاشى. وإلى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارئ، فماذا فى أن يهدم الواقع الملموس خيالات من هذا النوع؟ غير أن النتيجة التى انتهى إليها «ليسيوس» هى الموضوع الهام بالنسبة لكيتس. ذلك أن «ليسيوس» قد مات حالاً عندما فقد حبيبته المسحورة، وسدى حاول «أبولونيوس» إنقاذه وقد كان هذا سر كيتس أيضاً.

* * *

هذه المبالغة فى بذل القوى النفسية لابد أن تؤدى بالشاعر إلى أن «يستنفد» قواه الروحية والشعورية فى بضع سنين، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطر إلى أن يموت. فالانفعالية تشبه الاحتراق؛ لأنها تجعل الشاعر ضعيفاً إزاء مظاهر الحياة المحيطة به، فكل جمال يعصف بقلبه.، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها.

وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت فى حياة هؤلاء الشعراء، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ فى صرفه انتهى إلى «إفلاس»

انفعالى مبكر. وهذا الإفلاس هو الباب المؤدى إلى الموت. ولنتخيل كيتس أو الشابى من دون انفعال، إنهما ولا شك يموتان..

ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذى صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطناً سابقاً للخاتمة المبكرة، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها فى كل حياة إنسانية. وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف فى طاقة الانفعال.

ولا شك فى أن هذا يلوح حماقة للمتوسطين من الناس وهم أغلبية البشر، غير أن منطق العبقرية إجمالاً ينسجم مع ما سماه «نيتشه» بالرغبة فى الفناء للتفوق على الذات. وهى رغبة غير واعية لا بد للشاعر الانفعالى فيها، فهو بطبعه مسرف، وإن أدى الإسراف إلى موته، لا بل إنه يسرف لكى يموت. وهو يمنح الأشياء كلها قيماً جمالية أعلى من القيم التى يمنحها إياها الفرد العادى، ويؤدى هذا «المنح» إلى الموت.

ومن ثم يتكون فى حياة الشاعر الانفعالى مثلث من القيم زواياه الثلاث هى الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال؛ لأنه يؤدى إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت؛ لأن الأول طريق محتم إلى الثانى.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة فى معنى واحد. إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التى ينتهى إليها فى وحدة متينة لا انفصام لها.

وربما كان رأينا هذا محض «جولة» جبنا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الأدبى. ولعل الموضوع يحتاج إلى أن نواجهه مرة أخرى.

الباب الثالث

فى نقد الشعر

- مزالق النقد المعاصر

- الناقد العربى والمسئولية اللغوية

الفصل الأول

مزالق النقد المعاصر

ما زال النقد الأدبى بمعناه الحديث فناً ناشئاً فى آدابنا المعاصرة تنقصه الأسس التى يرتكز إليها فى أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة. فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التى تتصف بالعفوية والاستغراق، وهى فترة تمر بها الآداب فى أوائل يقظتها حين يكون إنتاجها غير شاعر بذاته، فيتفجر على صورة أدب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون أن يقف ليراجع هذا الإنتاج ويحكم عليه.

والنقد الأدبى مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوى إحساسه بذاته على أثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التى لابد لها أن تنطلق. وهو فى حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافى يمكن أن نسميه وعياً بالذات، ولهذا نجد المألوف فى آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولاً ثم النقاد.

وما دامت الحاجة إلى النقد الأدبى قد بدأت تبرز وتتضخم فى آدابنا فليس من شك فى أنه على وشك نمو سريع، فمتى اقتضت الظروف أن يوجد لون معين من الأدب كان لابد له أن يوجد، وأمامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون. على أن هذا الفرع من فروع التأليف، وهو يسير على غير هدى، سيضيع جهوداً كثيرة حتى يهتدى إلى الأسس التى ستوجهه وتحكمه، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التى تستند إلى أدبنا المحلى دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوروبية.

والمزالق التى يجابهها النقد العربى اليوم أكثر مما يمكن معه الاطمئنان، فالناقد يدخل هذا الميدان المضلل دون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا أسس يعتمد عليها فى أحكامه، وإنما يجد مكان ذلك إحساساً داخلياً مبهماً يهتف به أنه، وهو يسلك مسلك الناقد، إنما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسساً؛ ذلك لأنه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها. ومن هنا ينشأ فى نفسه التهيب ويحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد فى الأحكام وإلا جرفه تيار الابتذال. وهذا فيما نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة، ويهمه ألا يضل الطريق. فالنقد فى هذه المرحلة من مراحل نمونا الثقافى موضوع دقيق خطير، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما

يمر بنا اليوم باسم النقد فيلوح لنا إذ ذاك مظهراً من مظاهر صبانا الثقافى لا أكثر.

وأحد المزالق الشائعة التى يكثر سقوط الناقد العربى المعاصر فيها، مزلق يغلب على ظننا أنه صدى للأبحاث السايكولوجية الحديثة التى تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه حين تحاول تقديم إنتاجه الفنى. وقد بات شائعاً أن يكتب الكاتب مقالاً فى نقد قصيدة أو ديوان شعر فينتقل دون وعى إلى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية. وليس من الضرورى، لكى يتم السقوط فى هذا المزلق، أن يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته، وإنما يكفى أن يقول إن هذه القصيدة تدل على أن الشاعر جبلى مثلاً، وأنه يعيش حياة هادئة ونحو هذا لكى يخرج كلياً عن حدود مملكة النقد الأدبى ويدخل فى نطاق سيرة الحياة.

ذلك أن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية، فى دراسة موضوعية خالصة، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التى تسيطر عليها، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية، ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر فى تناوله، ويعين الأساس الذى ترتكز إليه الفكرة العامة، وقد يخرج إلى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر. ولا بأس فى أية اتجاهات أخرى لاتخرج عن هذه الحدود ولا تدخل فى نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية، فهذا يدخل فى باب السيرة، وهى دائرة منفصلة عن دائرة النقد الأدبى.

وأقرب المزالق إلى مزلق السيرة هذا، اتجاه الناقد إلى العناية بما فى القصيدة من أفكار وجعلها الأساس فى نقده. وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة فى هذا القرن الذى تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها فى الأذهان فبات لكل منا معتقده الخاص الذى يؤمن به إيمانا عميقاً ويتحمس له. ومهمة الناقد الأدبى شاقة لأن عليه أن يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التى يدرسها، فالمهم بالنسبة له هو القصيدة لا نوعية الآراء التى تحملها. والحقيقة أن استهواء الأفكار والآراء استهواء خطر لا سبيل إلى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء مما يمس القضايا الحساسة فى أنفسنا، إنسانية كانت أو قومية أو فردية. وكثيرون من الناس يجنحون دون وعى إلى الإعجاب بكل قصيدة تعبر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تغافلاً تاماً. وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر، وهى حالة يقع فيها كثير ممن يكتبون فى النقد، فالقصيدة عندهم رديئة؛ لأنها تحتوى

على رأى فى الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر قيمة فنية تؤثر فى حكمنا على شعره.

والمشكلة الأساسية فى هذا المزلق، أن الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئان منفصلان، ويمكن أن نقول إجمالاً إن الموضوع ينبغى أن يؤثر فى القصيدة لا فى الناقد. فكل ما يهم الناقد أن يلاحظه هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون أن يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية، فهذه تدخل فى حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والأدبية، وهى إن استأهلت من الناقد التفاتاً فهو التفات الإشارة، الذى لايعفيه من نقد القصيدة نقداً موضوعياً. والسقوط فى هذا المزلق يستطيع أن يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير، فيكفى أن يهتم الكاتب بالإشارة إلى آراء الشاعر حتى دون أن يناقشها لكى يخرج من حدود مهمته. ومن نماذج هذا الخروج أن يقول الناقد للقارئ إن الشاعر يحب الطبيعة أو إنه شديد الحساسية بدليل قوله... وإنه يدعو للانطلاق بدليل قوله... ونحو ذلك. فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة له بالنقد.

ومن أبرز المزالق التى يحذرها الناقد المثقف ما يمكن أن نسميه بالنقد التجزيئى، وهو ذلك النقد الذى يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ويعفى نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلاً فنياً مكتملاً. وأظهر أعراض هذا النقد اعتبار القصيدة مجموعة من المعانى وحدتها البيت على الأسلوب القديم. وفى هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشاً فى أسلوب كلامى ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال أو القبح. ويصبح ناقد هذا النوع خطراً حين يكون ذكياً بارع الأسلوب، فهو إذ ذاك يفلح فى تضليل طالب الأدب الناشئ وتوجيهه وجهة غالطة فى التذوق والحكم، فبدلاً من أن يقدم له أسلوباً منهجياً فى تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لاذعة هنا وهناك. مثل هذا الناقد ينسى أن الناقد الحقيقى يبدأ بعد هذه المرحلة التى تقف عند الثوب الخارجى وتترك جوهر القصيدة مطموراً بعيداً عن تذوق القراء.

وأحد المزالق أن يعتاد الناقد أن يكون سلبياً فى أحكامه، فبدلاً من أن يدل على مواطن الجمال فى الشعر المنقود، يكتفى بتبرئته من المعايب الشائعة. ونموذج هذا تلك العبارة التى يكررها الكتّاب حين يحاولون الحكم على شاعر مقبول، وهى قولهم «إنه شاعر حقيقى يشعر ولا ينظم..» أفلا تتضمن كلمة «شاعر» معنى «الحقيقى الذى

يشعر»؟ ومتى كان الشاعر يمتدح بأنه ليس «نظاماً» ومن أمثلة هذه الأحكام السلبية ما قرأناه لأديب كبير فى نقد ديوان لشاعر معروف. قال: «لاتكلف ولا تبذل ولا لف ولا دوران ولا بهرجة بيانية وعروضية ولا تفتيش مضن عن أوابد الكلم والمعانى». ولسنا نفهم كيف يكون هذا مديحاً إلا إذا أصبح مجرد خلو الشعر من بعض العيوب الفادحة يمكن أن يعد فضيلة تمتدح، وإلا إذا كان المعنى أن شعرنا اليوم يقوم على اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضنى عن الألفاظ.

وأحد المزالق الخطرة يكمن وراء استهواء الأفكار والسكر بالنظريات، وهو مزلق يتردى فيه أولئك الموهوبون الذين قال عنهم (ت. س. إيليوت) فى بعض مقالاته إنهم يملكون عبقريات خلاقة، إلا أنهم لتعطيل فى قواهم المنتجة، راحوا يتسلون بالنقد الأدبى. مثل هؤلاء عادة يحوكون حول القصائد نظريات متحمسة أو تفسيرات من لون بعيد عن الأصل بعداً كبيراً قلما يلاحظونه، فهم منتشون ببريق الفكرة التى ابتدعوها وليس على القصيدة إلا أن تنضغط وفق القالب الذى يريدونه.

وقريب من هؤلاء أولئك الذين يحملون عن القصائد آراء سابقة قبل أن يقرأوها فليس أخطر من هذا الاستعداد العاطفى؛ لأنه أحياناً ينوم حاسة التذوق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأياً غير مقبول.

أما إغراء الأسلوب والانتشاء بالألفاظ والتعابير فهو شرك للناشئين من النقاد الذين يسكرهم إحساسهم بالقدرة على التعبير، فينشئون مقالاً منمقاً عالى الأسلوب مكتمل الإنشاء، إلا أنه لايمس القصيدة التى يتناولها إلا مساً خفيفاً، ومن هؤلاء فئة تغرم بكتابة المقدمات التاريخية المتعلقة بموضوع الشعر. وأعرف أديباً يكتب فى نقد قصيدة تصف سنابل القمح فى حقل فيبدأ من تاريخ صنع أول طاحونة هوائية.

هذه المزالق كلها قائمة أمام الناقد العربى المعاصر تفرضها عليه الظروف التاريخية التى واكبت نهضتنا الحديثة، وهى بما فيها من استهواء توشك أن تلقف كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال محفوفاً بالخطر. وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة أصبح لابد له أن يذهب فى الضحايا ويساعد فى إسلام أدبنا المعاصر إلى الفوضى والاضطراب.

الفصل الثانى

الناقد العربى والمسئولية اللغوية

تتجلى، لمن يراقب النقد العربى المعاصر، ظاهرة خطيرة شائعة فيه، ملخصها أن النقاد يتغاضون تغاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها. وكأنهم، بذلك، يفترضون أن من حق أى إنسان أن يخرق القواعد الراسخة، وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد، وأن يبتدع أنماطاً من التعابير الركيكة التى تخدش السمع المرهف، وكأن من واجب الناقد أن يوافق على ذلك كله موافقة تامة، فلا يشير إلى الأخطاء، ولا يحاول حتى أن يعطى تلك الأخطاء تخريجاً أو مسامحة. ولقد أصبح هذا التغافل هو القانون النافذ فى كل نقد تنشره الصحف الأدبية، حتى لقد يتصدى الناقد إلى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخجلة فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه، مهملاً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة، على فوضى التعابير والأخطاء. أفلا ينطوى هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة؟ وإلى أى مدى ينبغى أن يعد الناقد نفسه مسئولاً عن لغة الشعر المعاصر؟

والواقع أن ازدراء الناقد للجانب اللغوى من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها، فإن مصدر هذا الازدراء منهما واحد، وفى وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابعها الحقة فى حياتنا المعاصرة نفسها. وليست اللغة بمختلف مظاهرها، إلا مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التى تتكلمها.

إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبئ فى شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربى المعاصر مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة، يدلان على جمود فكرى فى الأديب وقد يشيران إلى نقص صريح فى ثقافته الحديثة. وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة فى أنفس الشعراء والكتاب حتى أصبحت تعنى لديهم أن التجديد يتجلى فعلاً فى ازدراء القواعد النحوية وإهمال المعجم والمقاييس اللغوية التى تعترف بها الأمة كلها. ولعل الناقد العربى ملزم بأن يعترف اليوم بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ما همَّ بتنبيه شاعر إلى كلمة مغلوط فيها أو قاعدة مخروقة فى شعره. ليس ذلك لأن الناقد يقر الخطأ؛ وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه

ناقد رجعي لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل أو أنه العنصر الأوحد في القصيدة التي ينقدها.

إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم. وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحاً بتاراً في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة. حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة. ولم ترتفع، في ردع هذه المدارس، إلا أصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها. وليس لهذا الصياح -في نظر العلم- اسم غير الإرهاب الفكري. وإن واجب الناقد المخلص ليقتضي أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات. ذلك أن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندها، ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتاباً مجددين ذوي ثقافة حديثة. وبعد فهل حقاً تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تسلب الناقد صفة التجديد؟ وهل حقاً أن سلامة اللغة ليست شرطاً في جمالية القصيدة، كما يزعم بعضهم، وكما يريدوننا أن نصدق؟ وهل يسوغ لأي ناقد، مهما كان حديثاً في ثقافته، أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأخطاء المشوهة والتعابير الركيكة؟

إن الأمة العربية تمر اليوم بمفرق عام من مفارق حياتها، ونحن ملزمون بأن نعمل، كل في الجهة التي تؤهله لها فطرته، في سبيل أن نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ونتنتج في الحقول كلها. وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها. إن هنالك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاءً مبرماً. وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة، أم كانت تتعمد- لغرض مبيت- أن توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها، فإن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسئول. وإنه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابئين. وإلا فما الذي جعلهم يسكتون سكوتاً متصلاً على الظاهرة الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لايعتد به؟ لماذا لم يحتج أي من نقادنا على «أل» التعريف، وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال فيقولون في مثل الأشطر التالية:

أفقاصه الترن في الهياكل

الأروقة المعاول

الترن فى الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التود أن تحبس بى الحياة والتجدد(١٥٤)

ولماذا سكت الناقد العربى على دخول (أل) هذه على المنادى بـ(يا) فى مثل الأبيات التالية:

يا الفلك الدائر، يا اليوزع الحياة فى فصولها

ألم أكن أنا من التراب، يا اليبخبح المطر(١٥٥)

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت فى شواهد النحو(١٥٦) دفاع ضعيف. ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التى كانت تعزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف. ولقد ثبت القرآن، بلغته السهلة الجميلة، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشذوذ والعبث، ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التى تخضع لها الجماعات، والجماعة التى تضيع قواعد لغتها لابد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالى. إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة. وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون فى وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة.

ولنتساءل، على كل حال، عن المكسب التعبيرى الذى يحققه الشاعر من إدخاله (أل) على الفعل مثلاً. ولابد أن يسوقنا هذا إلى أن نتساءل أولاً: لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول (أل) عليها؟ فى الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعاً تاماً، وما من قاعدة معقولة قط إلا وفى وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً يدعمها. وإنما تدخل (أل) على الأسماء؛ لأنها أسماء ولها صفة الاسمية، أو صفة التجريد بكلمة أخرى. فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة. ومثلها فى هذا الصفات. إن وجودها جامد لاينمو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه. وليست كذلك الأفعال. هنا، فى الأفعال، يمتد مجال الإنسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها. إن قولنا «جاء» يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة. هذه الحركة التى ينطوى عليها فعل المجىء، وهذه الإنسانية

الكاملة التى يتضمنها، وهذا الزمن الذى يختبئ فى ثنايا الحروف، كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها. ولذلك كان الفعل أشرف ما فى اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات. الفعل هو حقاً إنسانية اللغة، إذا صح هذا التعبير، ومن ثم فأية خسارة جسيمة أن تدعو مدرسة كاملة اليوم إلى أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه؟ ذلك أن إدخال (أل) على الفعل يعنى حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلاً، ويكتسب جمود الاسمية. والواقع أنه، إذ تأملناه، يتحول إلى نوع من «الصفة» ويفقد طابع الامتداد الزمنى[١٥٧]، وذلك هو السبب فى الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التى نجدها فى الأبيات التى اقتبسناها سابقاً:

أفقاصه الترن فى الهياكل

الأروقة المعاول

الترن فى الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التودّ أن تحبس بى الحياة والتجددا

هذا، فى الحق، كلام صلد لا ليونه فيه ولا عذوبة، تترادف فيه المجردات التى توحش القلب الإنسانى وتشعره بجفاف الدنيا التى يصورها الشاعر. وكم كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطانا أفعالاً طبيعية تتنفس بين الأسماء وتخفف من وحشة التجريد فيها. ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد، فيما يلوح، قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونما سبب موجب. ولذلك رضى أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها، من الأفعال التى هى مصدر الضوء والدفء فى اللغة، ثم إن (أل) هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة، ولا أدرى لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها. هذا نموذج:

الوحدة الفراغ

والدم الصقيع

والركود السأم الجامد[١٥٨]

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضاتى الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) ستة أسماء وصفة، وكلها معرف بأل. ما أشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة

لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات! وأى بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة!

وبعد فمهما كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء فهى، على كل حال، دعوة مجحفة تنطوى على بذور مميتة لن تنتهى باللغة العربية إلى الخير. وقيام مثل هذه الدعوات يلقى على الناقد مسئولية خطيرة. فمن سواه يستطيع أن يتصدى لإنقاذ اللغة والشعر من أن ينقادا لدعوات الموت والفناء هذه؟ إننا لندرك أن هناك اليوم فى صفوف هذه الأمة قوى متربصة تنطوى على الشر وسوء النية ويهمها أن تهدم العروبة على أى وجه يتاح. ولعل الحرب العلنية ليست أفظع وسائل هذا العدو فى محاربتنا. فإن له أساليب أخرى أخفى وأشد مضاءً. وهل أخطر من أن يضعف إيمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلن نكون قد ساعدنا فى خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها؟ إنه ليحزننا أن نقول إننا، حتى الآن، قد مضينا فى هذا طويلاً، وأن بين أيدينا الآن جيلاً يتشكك فى منطقية القواعد البديهية ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكرى. وإنى لأجزم أن بين الأدباء أنفسهم فئة تؤمن بأن التنبيه إلى أخطاء النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية فى ثقافة الناقد. وقد تكون أول تهمة توجه إلى هذا الناقد أنه غير مثقف فى النقد الأدبى الحديث.

على أننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها. ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التى لم نعد نستعملها، لا بل إننا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع ، ونعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدى الشعراء والأدباء والنقاد المثقفين الموهوبين. غير أن هذا كله شيء، والعبث بالمقاييس شيء آخر. نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه. وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لايملكها الناثر(١٥٩)، فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى شيء فى غير الإطار اللغوى لعصره؟

إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر. ولسنا، على كل، نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطئ ويرتكب المحذورات ما شاء دون أن يحاسب؟

* * *

بعد أن شخّصنا جوهر الظاهرة التى لفتت نظرنا فى نقدنا المعاصر، وفسرناها بأنها، فى حقيقتها، موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التى يعبر بها عن ذلك المضمون، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبى وبحياتنا القائمه. فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة، فهل هذه الظاهرة أصيلة؟ هل تنبع من موقف أمة تنحدر مر مثل تاريخنا الأدبى العربى أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً عى نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب؟

إن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذى يتحكم فى الظواهر كلها. فكل ظاهرة مندفعة فى الأمة تعبر عن وجود نقص ما فى الاتجاه الذى تندفع نحوه الظاهرة. وإذا بالغنا اليوم فى العناية بالمضمون، فإن معنى ذلك أن فى أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً نبالغ فى العناية باللغة حتى اختل التوازن. وذلك حق من واجبنا أن نعترف به. إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطورى الطبيعى فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة فى التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية، إلى تطرف عصرنا فى إهمال المظاهر الخارجية. على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربى لابد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاءً تاماً. هذا فضلاً عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ فى أقصى اليمين إلى خطأ فى أقصى اليسار. فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ فى هذه الحالة، ولابد لنا أن نقف فى الوسط، مسيطرين تمام السيطرة، على المضمون والأداة فى وعى واتزان. وإلا فلابد لنا أن نبقى أطفالاً مخطئين إلى الأبد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع فى المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا للشكل.

والواقع أن السبب المباشر فى استمرار حركة رد الفعل هذه أطول مما يصح هو أن الناقد العربى يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبى ونظرياته الوافدة، وكأن ذلك النقد نموذج فى الإبداع والعبقرية لايمكن أن يصله الفكر العربى إلا بالتقليد والاقتباس والنقل. وفى غمرة هذه العقيدة الواهمة، أغلق الناقد العربى الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة فى ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوروبيين، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوروبى يتحدر من تاريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا. وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبى على شعرنا الذى يتدفق من قلوب غير تلك القلوب، وعصور غير تلك العصور؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربى أكثر ما

يقع؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربى ليس مفعماً بالخصب والحياة، وأننا لانقتله قتلاً عندما نضغطه فى قوالب من التفكير الأوروبى جاءونا بها مؤخراً وشهروها فى وجوهنا؟ إننا لا نصدر فى عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوروبية وجمالها. ولكننا نقول، ونصر على القول، إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وإن النقد الذى يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة، عن النقد الأوروبى، ولابد لنا أن نستقرئ نحن القواعد، من شعرنا، ومن أدبنا، فى هذا الوطن العربى، وباللغة العربية.

وليست الظاهرة التى ندرسها فى هذا الفصل إلا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذى يقع فيه الناقد العربى إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبى الوافد. ذلك أن الناقد الفرنسى مثلاً، قلما يحتاج إلى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربى وذلك لمجرد أن المادة التى ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلاً، وإذن فعلى أى وجه يستطيع الناقد العربى أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأخطاء؟ إن المحاكاة، فى هذه الحالة، لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربى عن مسئوليته فيقف متفرجاً على هموم القصيدة العربية تاركاً شعرنا يعانى من مشكلاته دونما يد تمد لانتشاله أو صوت فى الدفاع عنه.

على أن النقد الأوروبى لايقف فى ضرره عند هذا، وإنما ينصب لناقدنا شركاً أخطر. هذه النظريات الأدبية الممتعة، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية فى النقد الأوروبى.. هذه الدراسات الباهرة التى يكتبها الناقد الأجنبى هناك.. إنها تعمل فى نقادنا عمل السحر فتبهرهم وتسكرهم وتفقدهم أصالة أذهانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشىء شبه التنويم. فما يكاد الناقد العربى اليافع يقرأ ما كتبه إيليوت ورتشردز وبرادلى ومالارميه وفاليرى وغيرهم حتى يشتهى أن يطبق ما يقولون على الشعر العربى مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا. ويكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوى من القصيدة العربية فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأخطاء نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيدة منزهة لكى يتاح له أن يحللها ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التى لاتنطبق على شعرنا إطلاقاً ولم توضع له.

إن هذا الناقد العربى الذى يتحرق شوقاً إلى أن يجارى الناقد الأوروبى فى حديثه عن المدارس والنظريات الكبيرة ذات الطابع النفسى والفلسفى، لايجد أمامه إلا

قصائد عربية مزرية، ضعيفة الإنشاء. يتعثر السمع بغلطة عروضية في كل ثلاثة أشطر منها، ومن ثم فإنه مضطر اضطراراً إلى أن يغمض عينيه عن عيوبها، لكي يتاح له أن يعيش في جنة النظريات المسحورة التي استقاها من النقد الأجنبي. وبهذا يتغاضى عن مشكلة قائمة تحت بصره لكي يتحدث عن مشكلة مستحبة يود لو وجدت بالرغم من كل شيء.

إن اللوم في هذا كله لايقع على نقاد أوروبا الذين لم يتوقفوا ليشيروا في مقالاتهم إلى أخطاء لغوية ونحوية كالتي يجب أن يشير إليها الناقد العربي. وإنما نحن الملومون، فلماذا ينبغي أن يعنينا النقاد الأوروبيون إذا كانت القصائد التي نتناولها نحن بالنقد مثقلة بإشكالات من نوع لا يحلمون هم به؟ ولماذا نحكم أولئك النقاد الأجانب في الشعر العربي الذي يتحدر من تاريخ لا صلة له بتاريخهم الأدبي؟ وما هذه «العنجهية» التي تجعل الناقد العربي يتعالى عن مواجهة مشاكل شعرنا الواقعية لمجرد أن الأساتذة المبدعين من نقاد الغرب لايتناولون مشكلات مماثلة في شعرهم؟

هذا الموقف العجيب ينم عن أن الناقد العربي لايرى في عملية النقد إلا ترفاً فكرياً ووسيلة يستعين بها على اللعب بنظريات النقد الأوروبي. فليس المهم أن يدرس مشاكل الشعر العربي لكي يضع الأسس الموضوعية لنقد عربي حديث، وإنما القصد أن يشغل نفسه بتطبيق النظريات الأجنبية على هذا الشعر بأي ثمن. إن واقع شعرنا ليس هو الذي يملي على نقادنا ما يكتبون وإنما ينقدون ليسلوا أنفسهم ويسلونا بالكلمات الكبيرة الممتعة التي ابتدعها الأوروبيون في أوقات فراغهم. والحق أن مسئولية الناقد العربي تقضي عليه اليوم بألا يكون له فرا غ قط. ذلك أن شعرنا -كسائر جهات حياتنا العربي – مثقل بالإشكالات، وفي وسع همومه أن تشغلنا أعواماً طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات الممتعة عليه. ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربي -بعد الحرب العالمية الثانية- قد واجه صدمة غير هينة بسبب الدعوة المتطرفة إلى الحرية حتى بدت علامات الاحتضار تلوح على أكثر من واحدة من المدارس الحديثة، وإذا لم نتدارك هذا الشعر فسرعان ما سيموت. فهل نريد حقاً أن نمضي في اللعب بالنظريات الأوروبية والكلمات الأجنبية ذات البريق والسحر؟ أم أن الشعر العربي سيعز على نقادنا فيقفون صفاً واحداً ليسندوه؟

ومهما سيكون موقفنا فلعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن موقف نقادنا من الفكر الأوروبي يكاد يكون موقف استخذاء. إن بعضهم يعتقد اعتقاداً جازماً أننا أقل موهبة

من شعراء الغرب وأن علينا أن نغترف نظرياتهم ونأكلها أكلاً إذا نحن أردنا أن ننشئ شعراً عربياً ونقداً، لا بل أنا أقول إن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبى المعاصر -لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها- وإن موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربى هذا، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدبائها فى يوم قريب. ولكن هذا لن يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا. إن الأمم المبدعة هى دائماً أمم تثق بأنها موهوبة. وأما الأمم التى تزدرى ذاتها وتقف وقفة الهوان أمام سواها فلن تبدع شيئاً على الإطلاق. فلنكف عن الانحناء للغرب. إننا قد سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والإنكليزية فى النقد العربى وأصبحنا نتعطش إلى نقد محلى، التجديد فيه منبعه العروبة، والمصطلحات فيه ترتكز إلى مظاهر فى الشعر العربى نفسه. وإنى لأهيب بالجيل الناشئ من النقاد أن يتجهوا إلى أنفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربى الخصيب أثماره، وسرعان ما سوف تكتشف الأمة المنابع الحقة فى كيانها الفكرى، المنابع العربية التى لم يغتنى الأديب العربى بسواها ولا مصلحة له فى سواها.

مقدمة الطبعة الأولى

لقد تصدرت هذه المقدمة كتاب- قضايا الشعر المعاصر- فى طبعاته السابقة، وحين وجدت المؤلفة تصدر الطبعة الخامسة من كتابها بمقدمة ضافية ضمنتها ما جد لديها من آراء وتعليقات، رأيت أن تكون مقدمة الطبعة الأولى فى الختام بعد إضافة ملاحظات، توضح نقطا معينة. وإن كان هذا مخالفا للمألوف.

د. عبد الهادى محبوبة

اعتادت السيدة نازك الملائكة، إما أن تقدم لكتبها بقلمها، كما فعلت فى ديوانها «شظايا ورماد» المطبوع فى سنة ١٩٤٩م، أو أن تكلف أحد أعضاء أسرتها ليقدم لها على أساس الصلة الشخصية التى تربطها به، كما عملت فى ديوانها الأول «عاشقة الليل» الذى طبع فى عام ١٩٤٧م، حيث قدمت له أختها الصغرى السيدة إحسان.. وها هى اليوم تبدى رغبتها فى أن أقدم لكتابها هذا بنفس الدافع العائلى الذى يربطنا معا تمشياً مع العادة التى درجت عليها.

أما سبب اتخاذها هذا المسلك فهو أنها، كما قالت: «لا تؤمن بجدوى المقدمات الأدبية، لأن الكتاب، أى كتاب، ينبغى أن يعتمد على قيمته الموضوعية».. وهو مسلك- كما يبدو لنا- سليم إلى حد كبير إذا كان الغرض من المقدمة التعريف بالمؤلف والكتاب، أو كانت نقدية تشير إلى محاسن الموضوع أو مساوئه أو إليها معاً. إلا أن القصد من المقدمة- كما نعرف- فضلا عن ذلك- ربما مقتصراً على إيجاز أهم النقاط البارزة فى الكتاب وعرضها على جمهور القراء بأسلوب يسهل عليهم الاطلاع السريع عليه، والإفادة المتوخاة منه. وإذا أراد المقدم الزيادة فى الفائدة فعليه أن يمهد لتلك النقاط المهمة بما يصلها بماضيها، وأن يطعمها بما يوضحها ويجلوها، وأن يضيف إليها موجز رأيه ليتم النفع بها... وعلى هذا الأساس من تحديد مسئولية المقدم وتعيين واجبه فيما يعرض ويرى نتقدم بالخلاصة الآتية:

تتعرض الفنون على اختلافها إلى هزات تطورية عنيفة مثلما تخضع الأمم وسائر الأجناس إلى تطورات تقدمية حاسمة. ويعنى المختصون بدراسة هذه التغيرات فيولونها استقراء وتمحيصاً، ويمعنون فى البحث عن منابعها وأسبابها، ونتائجها

وأهدافـهـا.. ولا تقل عناية المولعين بالفنون والآداب بتسجيل أية ظاهرة جديدة تطرأ على ناحية فنية معينة عما لدى رجال العلوم الآخرين، ولربما فاقوهم حماسة وتوسعاً في البحث عن جذور هذه الهزة وعن أغراضها وأهدافها، لما لها من علاقة وثيقة بتطور الفكر الإنساني، وفضل كبير على رقيه.

وشعرنا العربي- بين الآداب والفنون الجميلة العالمية- كان ولم يزل في طليعة فن القول من حيث معانيه وأساليبه، من حيث مضامينه وأغراضه وصور التعبير فيه، ثم من حيث موازين عروضه وقافيته وتنوع أشكاله، فقد دلتنا المجموعة الضخمة من الدواوين المطبوعة والمخطوطة التي ورثناها عن العصر الجاهلي والإسلامي، على مدى الخصب الذهني والعاطفي، والثراء اللغوي والتعبيري، الذي كان يتميز به الشاعر العربي خلال العصور الفائتة حتى في شعر المناسبات، وفي أدب القصور والبلاطات.

وقد تعرض شعرنا العربي هذا إلى أنواع من الهزات التجديدية لما فطر عليه الذوق العربي من استعداد وإمكانية التطور ، كان منها ما يتصل بأغراض الشعر ومضامينه، ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله. وهذا ما سنشير إليه فيما بعد - على أن لأية اتجاهات فنية جديدة دلالتها وأثرها ولا سيما هذه الحركة الخاصة بعروض الشعر وموسيقاه، وأمثالها، مما ألف الكتاب للإحاطة به، وتنسيق قواعده.. كيف لا، والشعر في مقدمة الفنون التي تصور لنا وجدان الأمة وألوان حياتها، وترسم لنا الملامح الشخصية لأفذاذها وشعرائها، كما تعكس لنا- في الوقت ذاته- مدى النشاط الفكري والوجداني الذي يبذله الشاعر في معترك الحياة، لإعلاء شأن الإنسان ورفع مستواه.

ومن ناحية أخرى فإن الشعر باعتباره ظاهرة لا يثبت أمام الإنسان المتغير في مثله وتقييمه لظواهر الوجود، فلا بد أن يواكبه بطئاً وسرعة، عمقاً وسطحية، تركيبا وبساطة. ولسنا بصدد البحث عن الإنسان كيف ومتى يجتاز هذه المراحل الحضارية، ولكنا نريد التأكيد على مدى الارتباط بينهما من وجوه كثيرة.

فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان يبدأ بسيطاً- كغيره- ثم يتعقد تدريجاً بتعقد حياة إنسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضموناً من ناحية المعاني وأبعادها اتساعاً وعمقاً، ويتكاثف شكلا من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة، ومن ناحية انتقاء الألفاظ ودقة رصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها. وبهذا كانت لغات الأمم وآدابها في مرحلة بداوتها وجاهليتها أقل ألفاظاً وأبسط محتوى.

إن هذا التعقد المأنوس، غير المتكلف، لدليل على رقي الفكر والعاطفة معاً، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدمها. وبهذا تتكاثر الأسماء والمسميات، وتتشابه الدلالات والمدلولات حتى لتختلط ببعضها أحياناً، فتكون مهمة الدارس المفكر التمييز بين المتشابه والمختلط من الألفاظ والمعاني، وتصبح فضيلة العبقري اكتشاف المعنى الأصيل والاهتداء إلى اللفظ المناسب له، وهو ما يسمى فى عرف الفن ابتداعاً وسمواً فى الخيال.

وقد عاش العربى، أول ما عاش، حياة أدنى إلى البساطة فى التحضر، وليس هذا فحسب؛ لأن حضارة الإنسان آنذاك كانت لم تتزايد بعد فى متطلباتها حتى تتعقد، ومظاهر الترف المعاشى لم تتعدد فى معطياتها حتى تتزاحم. وبهذا كان مضمون كل شيء ساذجاً، وكان القصيد العربى يحتوى على مضامين عدة، وكان الشاعر يتنقل بين هذه الأغراض المتنوعة لتأليف القصيدة، جاعلاً من البيت وحدة مستقلة الأداء والإعراب قدر الإمكان، ليدل على براعته فى الإيجاز.

ولما اتسعت أبعاد حضارته، وتعددت صورها، كان لابد للمضمون أن يتوسع ويطول، وبذلك ضاق صدر القصيدة عن أن ينفسح لأكثر من غرض واحد إذا استوعبه الشاعر وأجاد تحليله وتصويره، وسواء عليه أتحول إلى غيره أم لا فإن القصيدة تطول ويملها السامع والقارئ، وتخرج عن الإطار المألوف إلى دائرة الملاحم القصصية والأراجيز التعليمية.. وبذلك استبدل الشاعر تنقله بين المضامين إلى تنقل بين الأوزان المختلفة تارة، أو بين ضروب الوزن الواحد أخرى، ومن قافية لغيرها بقصد التنويع تارة أخرى. وحاول- أحياناً- الخروج على الوزن والقافية معاً فعادت به طبيعة الشعر العربى إلى واقعها أخيراً.. وفى هذا التنقل والتنويع- على اختلافه- ما فيه من دلالات نفسية وفنية واجتماعية للشاعر والقارئ والسامع تكشف عن مستوى الحضارة الذى بلغته الأمة.. لذا كانت مسرحيات شوقى طريفة مقبولة، فى حين جاءت مملولة ترجمة سليمان البستانى «١٨٥٦-١٩٢٥م» لإلياذة هوميروس، وملحمة الزهاوى «ثورة فى الجحيم».. ذلك أن البستانى جاء بترجمته على شكل مقطوعات، كل مقطوعة منها موحدة الوزن والقافية، وبهذا تحولت إلى مجموعة قصائد. أما الزهاوى فقد اختار لملحمته البالغة ٤٣٥ بيتاً بحر الخفيف مع وحدة القافية فى الوقت الذى كان يدعو إلى الشعر المرسل والتحرر من قيد القافية، وينظم فيه.

ومن جهة أخرى فليس صحيحاً أن الشعر العربى وما يعتمد عليه من مقاييس النقد الأدبى معايير ثابتة متحجرة كما وصمه بعضهم(١٦٠). ولعل فى تسمية الأوزان بالبحور ما يوحى لنا بالسطح الواسع، والعمق الهائل لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب، فضلا عن المعنى المعروف. وآية ما ندعيه فى مرونة الأسس النقدية فى أدب العرب، وخصب الذهنية العربية، وقابليتها التطورية ما عرفناه من تجديدات فى المضمون والشكل طرأت على الشعر العربى بعد تاريخه المسجل بفترة وجيزة: فلم يمر عليه قرن واحد حتى دخلته أغراض جديدة بظهور الإسلام، ووجدنا الشعر السياسى مثلا عليه. ولم تمر مائة عام أخرى حتى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بعصر الشعراء المحدثين قبال القدامى لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة فى الصياغة وأساليب التعبير على يد أبى نواس وأبى تمام، وبشار بن برد ومسلم بن الوليد، وابن المعتز وابن هرمة والشريف الرضى وسواهم(١٦١).. بل إن «مطيع بن إياس» الذى عاش فى أواخر الدولة الأموية فى الكوفة، وأوئل الخلافة العباسية فى بغداد، المتوفى سنة ١٧٠هـ = ٧٨٧م يعد أول الشعراء المحدثين، الذين جددوا فى العروض العربى، وكان بين هؤلاء من خرج على بحور الشعر الخليلية كـ«رزين بن زند ورْد المتوفى حوالى سنة ٢٤٧هـ» مولى طيفور بن منصور الحميرى خال المهدى، حيث أتى بأوزان جديدة فى شعره حتى لقب بالعروضى(١٦٢)، وفى الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد فى العروض قام بها أبو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله، إذ من المعروف أن المختصين من العرب استنبطوا ستة أوزان أخرى من مقلوب دوائر البحور التى جاء بها الخليل والأخفش وسموها: المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد.. وهى مقلوب الطويل والمديد والوافر. إلخ.. كما استحدثوا ألوانا أخرى من الشعر بأوزان جديدة، إلا أنها لا يلتزم فيها النطق بالحركات دائما، وتأتى ملحونة أحياناً، دعوها السلسلة، والقوما، وكان وكان، والمواليا. كما حاول أبو العتاهية وآخرون الخروج عل قاعدة القافية الموحدة(١٦٣)، وتفننوا فيها فجاءوا بما أسموه بـ«المزدوج» وهو مشطور بحر مقفى الشطرين، ثم «بالمسمط» وهو بيت مصرع بقافيتين، وأربعة أشطر بقافية موحدة القافية يختمها الشاعر بشطر قافيته كالأولى.. ثم «المخمس» وهو يأتى بأربعة أشطر موحدة القافية تختم بشطر قافيته تتكرر فى نهاية كل مخمس. وأمعن بعضهم فى التحرر من القافية فقال أبياتاً من الشعر المرسل(١٦٤).. بينما حدثت حركة فى الشكل دفعت إليها الآفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشحات فى الأندلس. وهى انطلاقة تطورية خرج بها أصحابها على سنن الشعر القديم، فنوعوا الأوزان والقوافى فى

القصيدة الواحدة، وكان لذلك أثره فى كل حركة تجديد جاءت بعدها. فقد ابتدع مقدم بن معافى- من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى- فن الموشحات فى أواخر القرن الثالث الهجرى، ثم قوى وانتشر على يد «أبى بكر عبادة القزاز المتوفى سنة ٤٢٢هـ»، ثم ظهر الزجل بلغة العامة المتحضرة، واشتهر « ابن قزمان» المتوفى سنة ٥٥٥هـ، بالإبداع فيه. و سرعان ما تناقل الشعراء شرقاً وغرباً هذه الفنون وانتشرت فى أوساطهم وجوّدوا فيها.

ثم مرت بأمة العرب قرون عجاف رزحت طوالها تحت نير الاستعباد فأصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار، وما إن استيقظت حتى قويت واستعادت مكانتها الحضارية والفكرية، وشمل حياتها التجديد، وبخاصة حينما اطلعت على أدب الغرب فاقتبست منه وتأثرت به، فكانت أول ظاهرة تجديدية فى دواوين الشعراء من مهاجرى سوريا ولبنان إلى أمريكا فى أوائل هذا القرن، وقرأنا لهم صنوفاً متنوعة فى أفانين من الشعر أمثال: إيليا أبو ماضى، وجبران خليل جبران، والشاعر القروى رشيد سليم الخورى، وشفيق المعلوف، وفوزى المعلوف، ونسيب عريضة وغيرهم.

وفى الوقت نفسه كانت دعوة التجديد فى الشرق العربى تتردد أصداؤها فى نفوس جماعة- الديوان- التى يتزعمها العقاد ويدعو لها زميلاه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى من جهة، وجماعة «أبولو» التى يمثلها أحمد زكى أبو شادى وخليل مطران وأنصارهما من جهة أخرى، وشقت طريقها بخطى واسعة على يد محمد فريد أبى حديد وخليل شيبوب «الشعر المقطوعى» وإن أطلقوا عليه اسم «الشعر الحر» تارة و«الشعر المرسل» تارة أخرى و«الشعر الحر المرسل» تارة ثالثة(١٦٥) معللين لذلك بعدم التزامه القافية الموحدة.

وتوفى أبو شادى فى أبريل سنة ١٩٥٥م وهو يحدد الشعر الحر فى مناسبات الدفاع عنه أو الدعوة له بأنه «الذى يجمع أوزاناً وقوافى مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته»(١٦٦). غير أن على أحمد باكثير- من أتباع أبولو- قد اهتدى إلى الشعر الحر من دون أن يعرف ذلك، فإنه نظم مسرحيته- السماء أو إخناتون ونفرتيتى- سنة ١٩٤٣م من بحر معين هو «المتقارب» وجاءت الأشطر فيه بعدد من التفعيلات غير متساوية ، ولكنه-مع ذلك- أطلق عليه اسم «الشعر المرسل»؛ لأنه لم يتقيد فيه بوحدة القافية(١٦٧)، فكان بموقفه هذا يذكرنا بالرحالة «كرستوف كولومبس» الذى اكتشف أمريكا وهو يظن أنها إحدى جزر الهند الشرقية، ثم تلتها حركة «الشعر الحر» فى

أواخر النصف الأول من القرن نفسه، في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول من سنة ١٩٤٧ بالذات.. ففي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له، في قصيدة بعنوان «الكوليرا» وقد كانت التجربة التي انفعلت بها الشاعرة فاستوحتها وصورتها هي أحداث «الهيضة» التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك، ونشر الوباء أجنحة الموت الفاجع على ربوعها.. وكان يوماً مشهودا في منزل الشاعرة وعند الأسرة بكامل شخوصها، من الأب الأديب الباحث الأستاذ صادق الملائكة إلى الأم الشاعرة المعروفة أم نزار، إلى الأخوة إحسان ونزار وعصام وسها، كما رواه دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها، وهو سجل للمحاورات والأحداث التي تجري بين أعضاء الأسرة في مناسبات خاصة، وفي أوقاتها المعينة.

ولعل من المفيد أن أقتطف منه ما يلي:

تدخل «نازك» غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول: هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس- شظايا-«×»(١٦٨).

فتجيب «إحسان»: إن عشاق الشعر الأوروبي سيفهمونها ولا شك.

أبو نزار: ما هذا الشعر الجنوني؟ إنه هذيان! أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت؟!

نازك: هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة

أبو نزار: الفكرة تصويرية لا بأس بها ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه، اسألي أمك.

أم نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم، وقلت لها: إنها أشبه بالشعر المنثور مع أنها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان لنازك: اكتبي عليها إنها من الوزن الفلاني ليصدقوا.

نازك: لقد قلت لك أن الجمهور سيضحك مني ولكني- مع ذلك- واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي.

أبو نزار: من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ إنك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي، فأنت واحدة، والأمة ملايين.

نـــــــــــازك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم إنى أشعر اليوم بأنى قد منحت الشعر العربى شيئا ذا قيمة.

نـــــــــــزار: إن العمل الذى يقابل باختلاف عظيم فى الرأى لابد أن يكون عظيماً.

بهذا القدر اليسير أكتفي، وقد نقلت ما رأيته متصلا بالموضوع من محضر الجلسة التى حوت نقاشاً طويلاً وحواراً عنيفاً، تاركاً للمؤلفة أن تنشر وقائع مذكراتها الممتعة كاملة، ليطلع عليها القراء.

لقد استجاب العروض العربى لهذه الحركة التطورية الجديدة. وشاعت فى الأوساط الأدبية وتلاقفها شعراء الشباب بعد نقد قاس وسخرية لاذعة.. والذى يغلب على ظننا أن حركات التطوير تلك إنما كانت بدافع الرغبة إلى الجديد وليست تخلصاً من قسوة عمود الشعر وصرامته، وإلا ما ذهب «المعرى» وغيره إلى الزيادة فى القيود فالتزم فى القافية ما لا يلزمه العروض به، وآثرها فى «لزومياته»، وكذلك «فصوله وغاياته»، حتى لكأنها وسائل للأداء كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه..كما نعتقد بأن حركة الشعر الحر هذه إنما هى مرحلة تطورية لعروض الشعر العربى وليست مقتبسة عن الشعر الغربى كما ذهب بعضهم[١٦٩] ، وإن كانت تشبهه فى بعض الوجوه؛ إذ ليس كل شبيه مستمداً من شبهه، وإن كان بعض أنصارها ممن قرأ أدب الغرب وأفاد منه وادعى الأخذ عنه.. ثم إنها لم تعالج «المضمون» وإن كان هو الحاجة الملحة التى دفعت إلى اختراعه[١٧٠]، ولم تدرس «وحدة الموضوع» وإن كانت هى الحافز القوى إلى ابتداعه[١٧١].. وعلى ذلك فإن كل ما وصلنا من تجديد وتنويع فى الأسلوب والشكل منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان فى مدرسة شعراء المهجر فى أمريكا أم فى جمعية «أبولو» فى القاهرة إنما هى إرهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذى كان بمنزلة رد الفعل لبعض أنواعها، والذى ابتنى قواعده على أسس فنية خاصة فى العروض العربى لا يتعداها.

ونميل أخيراً إلى القول بأن هذه الحركة إنما هى عودة بالشعر العربى إلى أوزانه العروضية حيث جعلت من -التفعيلة- أساساً تعتمد عليه فى بناء البيت بعد أن نزع فريق من الشبان إلى التطرف فى التحلل منها، وظن الشعر نثراً وتوهم الوزن والقافية قيداً، ونظم المقطوعات المنثورة ودعاها شعراً وأضاع بذلك عنصراً أساسياً من أهم خصائص الشعر، وهو موسيقى التفعيلة؛ لأن الوزن والقافية- كما نرى- ليسا

قيدين فى الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما وإنما هما خاصتان من أهم خصائص الشعر الجيد ليتميز بهما عن النثر الفنى.. فهى- حركة الشعر الحر- دعوة إلى الحرية فى اختيار الأوزان المناسبة لا التحرر منها أو التحريف فيها لاعتقاد روادها بأن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلى عنها الشعر إلا ويستحيل نثراً.

ولعل فى وصف هذا اللون من الشعر «بالحر» دون التحرر ومرادفاتها مثلاً ما يشعر الباحث بضرورة الالتزام بالو زن والقافية، ولكنه التزام من نوع جديد، فيه حرية للشاعر ضمن حدود «بحور» معينة يتميز بها الشعر عن النثر، ليس فى الموسيقى وحسب، إذ هى حاصلة فيها وإن اختلفت فى نوعها ومقدارها.. التزام فى بحر من البحور وحرية فى عدد تفعيلات الشطر من البيت فى القصيدة الواحدة، ثم التزام فى القافية وحرية فى تنويعها فى القصيدة نفسها.. فليس «الشعر الحر» امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنويع فيها[١٧٢] ولا ابتداع بحور جديدة، أو تحرراً من قيد الوزن والقافية، لأنهما إيقاع لايريد دعاة «الشعر الحر» فقدانه وإنما يحرصون أشد الحرص على الرتابة فيه، وعلى تكرار النغم الذى يحدثه.

ومزية هذا الكتاب لاتنحصر فى تحديد مفهوم «الشعر الحر» الذى اختلف فى تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلا عن الشعراء المجددين، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة فى فصول مطولة ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلاً فى كتب العروض العربى الذى لم يتناول- بطبيعة الحال- هذا الأسلوب المعاصر فى الوزن.

وليس ذلك فحسب، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جديدة ظهرت سنة ١٩٤٧م، ثم درست أسبابه الاجتماعية كما مثلتها هى وكرست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم لا يقعون فى الأخطاء. والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر الذى ينشر اليوم حافل بالغلط العروضى والسقطات، غير أنها تشعر- فى يقين- أن هذا الغلط لن يستمر؛ لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهماً وتنوقاً لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية ، كما خصصت المؤلفة فصلاً طويلاً للأخطاء العروضية الشائعة، صنفتها فيه إلى أصناف، وضعت لها وعناوين مميزة، مثل: الخلط بين التشكيلات، ومستفعلان فى ضرب الرجز، وغير ذلك.

والكتاب- فضلاً عن هذا- دعوة إلى أساليب النقد العربى بحيث يساير الشعر المعاصر وبالتالى الحياة المعاصرة نفسها، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فعلية أحياناً نجدها مبثوثة فى عناوين الكتاب، ولاسيما المتعلقة بالشعر الحر، كما ترد على صورة فصول فى النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التى تدعو إليها والتى تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة فى النقد الأدبى.

أما الفصول التى تضع أسساً جديدة فى النقد فيمكننا التنبيه إليها، وهى:

أ- هيكل القصيدة: وفيه تدرس القصيدة العربية على أساس بنائها لا على أساس موضوعها. وفى هذه الدراسة تمييز دقيق بين الموضوع وبناء القصيدة، وقد انتهت فيه إلى وجود ثلاثة أنواع من الهياكل، أطلقت عليها: الهيكل المسطح، الهيكل الهرمى، والهيكل الذهنى، وجاءت بمثال مفصل من كل صنف. والذى يلاحظ أن الكاتبة وضعت كثيراً من الاصطلاحات الجديدة التى يحتاج إليها الناقد المعاصر، مثل: الكفاءة، التماسك، الصلابة، ومثل: الأوزان الصافية والممزوجة، ومثل: التشكيلات وتريد بها الشكل العروضى لضرب القصيدة فى الشعر الحر، وهى تعادل فى العروض القديم مجموع العروض والضرب فى البيت الواحد، ولم يضع له القدماء اسماً.

ب- الفصلان البلاغيان عن «التكرار» فى الشعر الحديث. وهى محاولة جديدة كل الجدة فى إقامة بلاغة عربية على أساس الشعر المعاصر، ذهبت الكاتبة فيهما إلى أن البلاغة ينبغى أن تتطور موضوعاتها بحيث تستوعب ما جد من أساليب فى لغتنا. وكل من تتبع ما ورد عن التكرار فى أدبنا القديم وكتبنا البلاغية يرى بوضوح أن هذين الفصلين جديدان فى موضوعهما: فقد قسمت فى الفصل الأول التكرار، بناء على ملاحظاتها للشعر قديماً وحديثاً: إلى تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار المقطع. وأتت بأمثلة وضعت على أساس استقرائها لها، شبه قواعد جمالية لهذا التكرار. وبحثت فى الفصل الثانى معانى التكرار، كما بدت لها، فقسمتها إلى تكرار بيانى، وتكرار لا شعورى، وغيرهما وجاءت بلفتات جديدة تستحق الدراسة.

جـ- ولعل أبرز الفصول- بعد ذلك- هو الفصل المعنون بـ«البند ومكانه من العروض العربى» وقد ذهبت فيه الكاتبة خلافاً لمن سبقها ممن درسوه إلى: أنه شعر تو

وزنين لا وزن واحد كما توهم دارسوه، وأثبتت ذلك بالاستشهاد، ثم وضعت عروضاً كاملاً لهذا اللون الطريف من الشعر الذى شاع فى العراق خلال القرون الثلاثة الفائتة. والذى نظنه أن هذا الفصل سيثير مناقشات من قبل المعنيين بالنقد والشعر معاً.

د- ومن مزايا الكتاب التى تلفت نظر الباحثين- أخيراً- موقف المؤلفة من استيراد النظريات الأوروبية وتطبيقها على الشعر العربى، وقد فصلت هذا الموضوع النقدى الدقيق فى فصل «الناقد العربى والمسئولية اللغوية» وتوصلت إلى أن قواعد النقد العربى الأساسية ينبغى أن تنبع من البيئة العربية ومن طبيعة الشعر العربى لا أن تستورد من خارج محيطهما.

وبعد، ففى الوقت الذى نكبر فيه رائدة الشعر الحر فيما اهتدت إليه من قواعد لحركة التجديد الشعرية، ولما ابتدعته من مصطلحات، وتوصلت إليه من نتائج تعتبر ثروة لغوية وأدبية فى النقد العربى، تختلف معها فى نقاط عدة نكتفى بإيجاز اثنين منها:

١- المفارقة فى مصطلح "الشعر الحر"

ووجه المفارقة فى هذا الاصطلاح أنه ينطوى على تجديد فى الشعر، ولكننا إذا أمعنّا النظر فيه نجده لم يزل يحتفظ بتعريفه عند نقاد الأدب من عهد قدامه بن جعفر بأنه القول الموزون المقفى الذى يدل على معنى[١٧٣].. وإنه تجديد نحو الحرية فى الشعر، ولكننا إذا استقرأنا ما نظم فيه نراه لم يخرج على عمود الشعر الذى حدده «المرزوقى» فى مقدمته لشرح ديوان الحماسة[١٧٤]. وهو -الشعر الحر- بنظر مبدعيه سبيل لانطلاق الشاعر من قيود شكلية تعوق خياله عن الإبداع والاسترسال، وتصد لسانه عن التعبير والتصوير، غير أنه برفع القيود قد فرضوا عليه قيوداً معنوية قاسية من أجل أن يكون ما يقوله شعراً ما دام الشعر نغماً ملحناً، وليس موسيقى فحسب.

٢- تجريد النثر من الموسيقى

فى معرض الموازنة بين النثر والشعر فى الفصل الذى تحدثت به المؤلفة عن «قصيدة النثر» انتهت إلى «أن الموسيقى ملازمة للشعر لا له». والذى نعرفه أن للنثر الفنى موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها، ذلك التوازن الذى هو أقرب إلى الوزن

فى الشعر، وذلك السجع الذى هو أشبه بالقافية فيه، مما يدلنا على أنه هو الأصل الذى ارتقى منه الشعر، كما كان الرجز هو الحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة. ولكن هذا الطراز من البيان العربى قد جفاه المجددون من الكتاب أيضاً حتى ولو كان عفوياً غير متكلف، ناله من التعريض والتنديد ما نال الشعر الموزون المقفى.

فالتفعيلة- كما هو واضح- موجودة فى النثر وبخاصة الفنى منه. والموسيقى توجد فيه كما توجد فى الشعر، إلا أن فى الوزن موسيقى لانجدها فى غيره بله فى عدمه حتى ليخيل إلينا ونحن ننشد قصيدة موزونة، أن فى الوزن شيئاً أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها، هو نغم المعنى الذى كان صداه الوزن.

ولعل هذا هو الذى ألصق الوزن بالشعر لأنه غناء فى الأصل، وجعله من خصائصه وميزاته، ليس فى لغة العرب وحسب وإنما فى لغات الأمم جميعها، وإلا فلماذا اهتدى السمع المرهف إلى القافية، وناشد انسجامها مع الوزن والمضمون ولم يكتف بالوزن مثلاً؟

وقبل أن نختم هذه المقدمة الموجزة ألا يصح لنا أن نتساءل: أى الطريقين أقرب إلى الحرية فى الشعر، ما دمنا ننشدها لتحقيق ذاتية الشاعر، وسهولة تنقله فى تصوير مشاعره مع المحافظة على موسيقى الشعر وإيقاعه: هل الالتزام بتفعيلة واحدة من بحر معين كما توصلت إليه صاحبة الكتاب ودعت له باسم الشعر الحر أم باستخدام عدة أوزان يختارها الشاعر، ينتقل بينها حسب انسجامها مع الموضوع كما ذهب إليه أبو شادى وأصحاب أبولو جميعهم؟

والله نسأل أن يلهمنا السداد، ويهدينا سبيل الرشاد.

د. عبد الهادى محبوبة

بغداد (١٩٦٢)

ثبت الأعلام

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

(ح)

(خ)

(ر)

(ز)

(س)

(غ)

(ف)

(ن)

هوامش:

١ - لايخفى أن الوزن المضبوط هنا هو (فاعلاتن مفاعلن- فعلاتن مفاعلن) يخبن التفعيلتين، ولكنى أكتب للقارئ التفعيلات الأساسية قبل حصول الزحاف والعلل لكى تكون القاعدة واضحة.

٢ - من مجموعته الشعرية (أحبك ولا أحبك).

٣ - يجتمع الهزج ومجزوء الوافر غير المعصوب فى شعر المعاصرين وحتى فى شعر القدماء أحياناً كما نجد عند عمر بن أبى ربيعة وبشار بن برد والسراج الوراق وسواهم.

٤ - نظمتها يوم ٢٧-١٠-١٩٤٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) فى عددها الصادر فى أول كانون الأول ١٩٤٧، وعلقت عليها فى العدد نفسه. وكنت نظمت تلك القصيدة أصور بها مشاعرى نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذى داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء فى ريف مصر. وقد ساقتنى ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر.

٥ - قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السياب. مطبعة الزهراء. بغداد ١٩٥٢ (ص٣).

٦ - قصيدة (الظلال الهائمة) لعبدالوهاب البياتى. مجلة الأديب. سبتمبر ١٩٥٢ (ص٤١).

٧ - قصيدة «يا صديقى» لبلند الحيدرى. ديوان (أغانى المدينة الميتة).

٨ - لايخفى أن (نسينا) بعينها المكسورة لاتصلح قافية تقابل «انتهينا» والظاهر أن الشاعر غافل عن ذلك لأنه يقرأها بفتح السين.

٩ - قصيدة (تمت اللعبة) للبياتى. مجلة الأديب أكتوبر ١٩٥٢.

١٠- قصيدة (فى القرية الظلماء) ديوان أساطير. بدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠.

١١- قصيدة (حصاد النار) لشاذل طاقة. ديوان المساء الأخير. مطبعة الاتحاد الجديد. الموصل ١٩٦٠.

١٢- قصيدة (اللقاء الأخير) لبدر شاكر السياب.

١٣- قصيدة «محاولة» لبلند الحيدرى. مجلة الأديب يوليو ١٩٥٢ (ص١٦).

١٤- راجع بحثنا المعنون (حركة الشعر الحر فى العراق) مجلة الأديب، يناير ١٩٥٤، وقد دخل كثير منه فى هذا البحث.

١٥- أدرجت فى هذا الكتاب، ومنها بحث عنوانه (العروض واالشعر الحر) دخل أهم ما فيه فى هذا البحث.

١٦- مختارات. عمر أبو ريشة. (مطابع دار الكشاف بيروت) ص١٦٩.

١٧- قصيدة (امرأة وشيطان). ديوان (الشوق العائد) على محمود طه. شركة فن الطباعة، القاهرة ١٩٤٥.

١٨- ديوان (الملاح التائه) لعلى محمود طه. شركة فن الطباعة. الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٤١.

١٩- قصيدة (السندباد فى رحلته الثامنة) لخليل حاوى، مجلة الآداب، بيروت (العدد الخامس ١٩٦٠).

٢٠- فى تاريخ وفاة الخليل خلاف. راجع نزهة الألباء للانبارى، ووفيات الأعيان لابن خلكان.

٢١- قصيدة «حسونيات» مجموعة «عيناك واللحن القديم» للشاعر مصطفى جمال الدين، مطبعة الأديب. (بغداد ١٩٧٢) ص١٠٣.

٢٢- قصيدة (بغداد) المصدر السابق ص٢١.

٢٣- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب. بيروت عدد آيار ١٩٦١.

٢٤- آثرنا رسم الكلمات المقطعة على غير طريقة العروضيين فى جمع حروف التفعيلة وحذف ما لايلفظ منها. وذلك رغبة منا فى تسهيل الأمر على القارئ الذى لم يألف العروض.

٢٥- تفعيلات الطويل فى إحدى تشكيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وهى تنتهى بوتد.

٢٦- قصيدة (رحلة فى الليل)، ديوان (الناس فى بلادى) لصلاح عبدالصبور. بيروت ١٩٥٧. ويلاحظ أن الشاعر يسيء استعمال الوتد في تفعيلاته الأولى والثالثة والرابعة والخامسة.

٢٧- وترد هذه التفعيلة فى شعرى غير قليل. ومنها فى شظايا ورماد القصيدتان (الأفعوان) و(تواريخ قديمة جديدة) وفى قرارة الموجة القصائد (أغنية) و(سخرية الرماد) و(يحكى أن حفارين).

٢٨- قصيدة (مصرع الصقر) لأمجد الطرابلسى. (مجلة الرسالة). المجلد الأول من السنة السابعة ص١٠٦٠.

٢٩- قصيدة (القمر العاشق) لعلى محمود طه. ديوان ليالى الملاح التائه. شركة فن الطباعة- القاهرة.

٣٠- قصيدة (الروضة الجائعة) لعمر أبو ريشة. ديوان مختارات. مطابع دار الكشاف، بيروت.

٣١- قصيدة (فى عيد الوحدة) من ديوان قصائد عربية لسليمان العيسى. دار الآداب. بيروت ١٩٥٩.

٣٢- قصيدة (النارنجة الذابلة) لمحمد الهمشرى. كتاب الروائع لشعراء الجيل. محمد فهمى، مطبعة الشبكشى بالأزهر- القاهرة.

٣٣- ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير. إدارة الطباعة المنيرية. القاهرة. (ص١١٤).

٣٤- قصيدة (بغداد).

٣٥- قصيدة (بلادى) ديوان طفولة نهد لنزار قبانى، (القاهرة ١٩٤٨).

٣٦- نداء العيد. (بيروت ١٩٥٧) ص١٨.

٣٧- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب، العدد الخامس. آيار ١٩٦١.

٣٨- قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب. مجلة الشعر. العدد ٧-٨ صيف ١٩٥٨ وخريفها.

٣٩- قصيدة (تمر ليال) لخليل الخورى. مجلة الآداب. آذار ١٩٥٩.

٤٠- قالت لى السمراء. نزار قبانى. الطبعة الأولى، دمشق ١٩٤٧.

٤١- قصيدة (قصة راشيل شوارزنبرغ) ديوان (قصائد من نزار قبانى). مطابع دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٦.

٤٢- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب. أيار ١٩٦١.

٤٣- يقع صلاح كثيراً فى (مستفعلان) عندما ينظم قصائد من الرجز. وقد سبقت له شواهد فى بحثنا هذا.

٤٤- من شعر الحصرى القيروانى المتوفى سنة ٤٨٨هـ.

٤٥- قصيدة (لعنة الزمن) من ديوان قرارة الموجة لمؤلفة الكتاب. بيروت ١٩٦٠-١٩٦٠.

٤٦- جميل الملائكة، خالى. وقد كان منذ الطفولة صديقى الحميم، فتحنا أعيننا على الشعر وأنغامه وقرأنا العروض معاً، وعشنا صبانا نتبادل قصائد الدعابة وننظم الأهاجى الفكاهية والألغاز والتاريخ والتشطير والتخميس والموشح والدوبيت. وما زلنا حتى الآن نجتمع لنظم القصائد المشتركة بيت منه وبيت منى، وأحياناً نتبادل رسائل منظومة من أولها إلى آخرها. ولجميل فى الشعر ذوق مرهف. وقد نشرت له، منذ سنوات، ترجمة شعرية لطيفة لرباعيات الخيام.

٤٧- أرجو أن يلاحظ القارئ أن (فاعل) بضم اللام فى وزن الخبب، (فعلن فعلن فعلن...إلخ) حين تقع تعيد هذا الوزن المخبون التفعيلة إلى أصله غير المخبون فى المتدارك (فاعلن فاعلن) فكأننا عندما نستعملها نزاوج بين الخبب والمتدارك الأصلى مع حذف النون من (فاعلن) فالتفعيلة الجديدة إذن ليست غريبة تمام الغربة عن وزن الخبب. ومن الممكن إقرارها مع شىء من التجوز نتمنى أن يسامحنا عليه الخليل.

٤٨- لا مانع من أن يكون الشعر الحر موحد القافية، ومن ذلك قصيدة نزار قبانى (طوق الياسمين).

٤٩- من شعر ابن الفارض. ديوان ابن الفارض: مطبعة حجازى بالقاهرة.

٥٠- من شعر المنخل اليشكرى.

٥١- قرارة الموجة. نازك الملائكة. مطابع دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٧.

٥٢- من شعر أبى فراس الحمدانى وهو من البحر المنسرح.

٥٣- للشاعر عمير بن شييم القطامي. ديوان القطامي. دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠ (ص١٦١).

٥٤- قصيدة (طريق العودة) من ديوان المؤلفة (قرارة الموجة) (الطبعة الرابعة) دار العودة- بيروت، ١٩٧١ (ص٥٧).

٥٥- ترجمة نثرية من شعر إيدث سيتول، كتبها جبرا إبراهيم جبرا. مجلة شعر. العدد ٢ صيف ١٩٥٧.

٥٦- ترجمة فواز الطرابلسي. مجلة شعر. العدد ٩-١٩٥٩. ولايخفى أن قوله «الحمار والملك وأنا» ليست صيغة عربية، فإنما نقول في لغتنا «أنا والحمار والملك» لأن لضمير المتكلم الأسبقية في العبارة.

٥٧- خاطرة (أغنية لباب توما) لمحمد الماغوط. كتاب «حزن في ضوء القمر»، مطابع مجلة شعر. بيروت ١٩٥٩.

٥٨- النموذج الأول نثر من كتاب محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» والنموذج الثاني شعر حر من قصيدة «خمس أغان للألم» لمؤلفة هذا الكتاب. مجموعة «شجرة القمر»، بيروت ١٩٦٨. والنموذج الثالث شعر مترجم للشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه «الشقاء في خطر» الذي ترجمته نثراً السيدة ملك أبيض. حلب ١٩٦١.

٥٩- عبد الله بن مناذر يرثي ولده عبدالحميد.

٦٠- كتاب شكسبير لمحمد فريد أبي حديد وزكي نجيب محمود وأحمد خاكي. سلسلة اقرأ، العدد١٧ (ص٨٨).

٦١- قصيدة (النهر والموت) لبدر شاكر السياب مجلد ديوان الشاعر. دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص٤٥٢.

٦٢- (القصيدة الضائعة) لفؤاد رفقة. مجلة شعر ربيع ١٩٥٨.

٦٣- أي قارئ ملم بالعروض يدرك أن الرمل والهزج والرجز تنتمي كلها إلى دائرة عروضية واحدة هي دائرة (المجتلب). على أن العرب لم تمزج بينها قط. وإنما وقع المزج بين الهزج والرمل في (البند) بشروط عروضية تقيده وتسيطر عليه. وقد شرحنا ذلك بتفصيل في الفصل الذي درسنا فيه (البند) في موضع أخر من الكتاب.

٦٤- قصيدة (العشاق الثلاثة) لعلي محمود طه. ليالي الملاح التائه. القاهرة.

٦٥- قصيدة (ثورة الإسلام في بدر) لمحمود حسن إسماعيل من ديوانه هكذا أغني، القاهرة ١٩٣٨.

٦٦- قصيدة (خاتم الخطبة) لنزار قباني. ديوان قالت لي السمراء. الطبعة الأولى. مطابع الأحد. دمشق ١٩٤٤.

٦٧- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب أيار ١٩٦١.

٦٨- لا يفوتنى أن أقر هنا بأننى لم أعد أومن بهذا القانون أو أراه ملزماً للشعراء.

٦٩- سبق أن قلنا، فى بحث سابق أن «مستفعلان» لاترد فى ضرب الرجز قط فاستعمالها هنا خطأ عروضى.

٧٠- الصواب «تحوك». ويخطئ فى هذا الفعل كثير من الناشئين، لاندرى السبب.

٧١- قصيدة «الرؤيا المكبلة» خليل الخورى. مجلة الآداب. بيروت. آب ١٩٦١.

٧٢- يعرب «ألتاث» خبراً للكن، و(يوجعنى) خبراً ثانياً، وتعدد الخبر جائز فى النحو ويصح أيضاً تقدير واو العطف محذوفة.

٧٣- قصيدة «الشعر المرسل» لجميل صدقى الزهاوى. ديوان الزهاوى. المطبعة العربية. القاهرة ١٩٢٤ (ص٣١).

٧٤- قصيدة «السلام» لصلاح الدين عبدالصبور ديوان (الناس فى بلادى). بيروت ١٩٥٧- ويلاحظ أن القصيدة، مثل كثير من الشعر الحر، تجمع بين أكثر من تشكيلة خلافاً للعروض العربى القديم.

٧٥- قصيدة «طوق الياسمين» لنزار قبانى. مجموعة قصائد من نزار قبانى. بيروت ١٩٥٦ ونعتذر إلى الشاعر على أننا نسقنا له الأشطر تنسيقاً عروضياً على غير الطريقة الغالطة التى كتبها بها فى المجموعة.

٧٦- هذا ما يجمعون عليه وأنا أخالفهم كما سأذكر.

٧٧- المؤلفون الذين راجعت كتبهم هم: أحمدالهاشمى فى «ميزان الذهب». معروف الرصافى فى «الأدب الرفيع» بغداد. ممدوح حقى فى «العروض الواضح» بيروت. بدير متولى حميد فى «ميزان الشعر» القاهرة. محمود مصطفى فى «أهدى سبيل إلى علمى الخليل» القاهرة.

٧٨- هى دائرة «المجتلب» ومنها الرجز أيضاً.

٧٩- مجلة اليقين. بغداد. الجزء الخامس. السنة الأولى ص١٤٤- وفى أعداد المجلة. أيضاً. بند محمد ابن الخلفة الحلى الذى تحدثنا عنه.

٨٠- قصيدة «الفانوس» لنذير عظمة. مجلة شعر. بيروت. العدد التاسع، شتاء ١٩٥٩.

٨١- (البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوصه) لعبدالكريم الدجيلى مطبعة المعارف (بغداد ١٩٥٩) ص٤٤.

٨٢- الكتاب المقصود هو كتاب (حزن فى ضوء القمر) للأديب محمد الماغوط وفيه نثر اعتيادى لا أثر فيه للوزن أو القافية. وقد نشر تعليق خزامى صبرى فى مجلة شعر. بيروت. العدد١١ صيف ١٩٥٩.

٨٣- أعتذر إلى القارئ عن قولى «شعر موزون» فليس هناك فى رأيى شعر إلا وهو موزون وإنما أتحدث بلغة البدعة.

٨٤- هو جبرا إبراهيم جبرا، مجلة شعر العدد ١٥.

٨٥- يشير جبرا إبراهيم جبرا إلى كتاب عنوانه «فى جب الأسود» وهو كتاب نثر، ويلاحظ أن توفيق صائغ مؤلف هذا الكتاب لم يكتب فى حياته بيت شعر واحد فيما أعلم. إن كل ما يكتبه نثر مثل النثر. فلا ندرى كيف يرضى جبرا إبراهيم جبرا أن نسميه «شعراً».

٨٦- مجلة شعر. العدد١٦.

٨٧- اصطلاحات وضعتها أنا. ولابد من الوضع إذا نحن أردنا أن نبنى أسساً ثابتة لنقد عربى حديث يرتكز إلى إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة.

٨٨- حفار القبور. مطبعة الزهراء. بغداد ١٩٥٢.

٨٩- ديوان «أين المفر» القاهرة ١٩٤٧.

٩٠- نشرت فى مجلة الرسالة. المجلد الأول. السنة السابعة ص٨٣.

٩١- أنت لى، الطبعة الأولى (دمشق ١٩٥٠) ص٣٢.

٩٢- ديوان قصائد من نزار قبانى. بيروت ١٩٥٦.

٩٣- ديوان ليالى الملاح التائه، لعلى محمود طه. القاهرة.

٩٤- الجداول، لإيليا أبى ماضى.

٩٥- نشرت فى مجلة الرسالة ربما فى سنة ١٩٤١.

٩٦- يبدو من السياق هنا أن الإشارة إلى قصة «شمشون ودليلة».

٩٧- الروائع لشعراء الجيل. مطبعة الشبكشى بالأزهر. القاهرة.

٩٨- ديوان أين المفر. محمود حسن إسماعيل. القاهرة ١٩٤٧.

٩٩- ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة.

١٠٠- ديوان أساطير لبدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠.

١٠١- الشابى حياته وشعره لأبى القاسم محمد كرو.

١٠٢- ديوان أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل. القاهرة ١٩٣٥.

١٠٣- كتاب الشابى حياته وشعره، لأبى القاسم محمد كرو.

١٠٤- قصيدة أهواء لبدر شاكر السياب. ديوان أزهار ذابلة. مطبعة الكرنك بالفجالة بمصر- ١٩٤٧.

١٠٥- ديوان «أباريق مهشمة» ص٤٨ (بغداد ١٩٥٤).

١٠٦- ديوان أساطير. النجف ١٩٥٧- ص٤٠.

١٠٧- قصائد نزار قباني. بيروت ١٩٥٦- ص١٦.

١٠٨- أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي. بغداد ١٩٥٤.ص٤٧.

١٠٩- مجلة الآداب- تموز ١٩٥٧.

١١٠- هذا البيت يدخل في نطاق ما يسميه البديعيون «رد العجز على الصدر» وإن كان بالنسبة لبحثنا هذا تكراراً محضاً.

١١١- أساطير، لبدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠- ص١٤.

١١٢- المصدر السابق ص١٣.

١١٣- الفراء الأبيض، قصيدة لنزار قباني، مجلة الأديب فبراير ١٩٥٢.

١١٤- قرارة الموجة لنازك الملائكة (بيروت ١٩٥٧) ص٩٣.

١١٥- شظايا ورماد لنازك الملائكة، الطبعة الثانية، (بيروت ١٩٥٩) ص٣١.

١١٦- مجلة شعر. العدد الثاني من السنة الأولى ربيع ١٩٥٧.

١١٧- مجلة الآداب. تشرين الثاني ١٩٥٣.

١١٨- ملائكة وشياطين، لعبدالوهاب البياتي (بيروت ١٩٥٠) ص٥٠.

١١٩- شظايا ورماد، لنازك الملائكة. الطبعة الأولى- بغداد ١٩٤٩ ص٩٧.

١٢٠- أين المفر، محمود حسن إسماعيل (القاهرة ١٩٤٨) ص١٢٩.

١٢١- «الروائع لشعراء الجيل» ج١- محمد فهمي. (القاهرة) ص١٢.

١٢٢- ليالي الملاح التائه. (القاهرة ١٩٤٠) ص٧٣.

١٢٣- زهر وخمر. (القاهرة ١٩٤٣) ص٦.

١٢٤- شرق وغرب. (القاهرة ١٩٤٧) ص٥٣.

١٢٥- شظايا ورماد. (بيروت ١٩٥٩) ص١٦٣.

١٢٦- أساطير (النجف الأشرف ١٩٥٠).

١٢٧- لعنة الشيطان (بغداد ١٩٥٢ «؟») ص٦.

١٢٨- أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى (بغداد ١٩٥٧).

١٢٩- قصيدة تراجع في كتاب (الشابي حياته وشعره) لأبي القاسم محمد كرو (بيروت ١٩٥٤).

١٣٠- المصدر السابق.

١٣١- المصدر السابق.

١٣٢- المصدر السابق.

١٣٣- المصدر السابق.

١٣٤- قصيدة كيتس ?Why did I haugh to-night

١٣٥- قصيدة كيتس ode to a Nightingale.

١٣٦- قصيدة كيتس المطولة Hyperion الكتاب الثانى.

١٣٧- القصيدة المطولة Endymion الكتاب الأول- الأغنية الموجهة إلى Pan.

١٣٨- Endymion- الكتاب الرابع.

١٣٩- قصيدة كيتس Ode to Melancholy.

١٤٠- قصيدة كيتس Sleep and Poetry.

١٤١- «الروائع لشعراء الجيل» محمد فهمى (القاهرة) ص٢٨.

١٤٢- المصدر السابق. ص٣٦.

١٤٣- قصيدة Dead Men's Love لرويرت بروك.

١٤٤- قصيدة بروك Ambarvalia ومطلعها: Swings the way still by hollow and hill.

١٤٥- قصيدة (Sonnet) ومطلعها: oh!. death will find me, long before I tire.

١٤٦- حين كتبت هذا الفصل سنة ١٩٥٤ كان الشائع فى الوسط الأدبى أن الشابى قد مات بمرض السل الرئوى. والظاهر الآن، من الدراسات الأحدث فى تونس، بلد الشاعر، أن مرضه كان ضعف القلب، وأنه لازمه منذ يفاعة سنه. وقد آثرت أن أترك هذا البحث كما نشر دون تعديل مع الاحتراز بهذه الحاشية.

١٤٧- الروائع لشعراء الجيل. قصيدة «إلى جنا الفاتنة» ص١٧.

١٤٨- نفس المصدر - ص١٢.

١٤٩- قصيدة كيتس Endymion الكتاب الثانى.

١٥٠- بطلا قصيدة كيتس The Eve of st. Agnes.

١٥١- بطلا قصيدة كيتس Lamia.

١٥٢- بطلا قصيدة Endymion.

١٥٣- شخصية بارزة فى قصيدة كيتس Hyperion.

١٥٤- قصيدة عنوانها (اللحم والسنابل) لنذير عظمة نشرتها مجلة (شعر) فى عددها الثالث صيف سنة ١٩٥٧.

١٥٥- القصيدة السابقة نفسها لنذير عظمة.

١٥٦- وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الأغلاط فدخلت (أل) على الفعل فى أكثر من شاهد واحد المشهور منها:

ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذو الرأى والجدل

ودخل (أل) على المنادى فى قول الشاعر:

فيا الغلامان اللذان فرا إياكما أن تعقبانا شرا

١٥٧- يعرب النحاة (أل) التى تدخل على الفعل على أنها أل الموصولة وهذه مجرد تسمية كان منها التمييز. ذلك أن (أل) الموصولة -إذا درسنا أمثلتها وتأملنا- ليست إلا (أل) التعريف نفسها. وإنما أراد النحاة بها أن يفرقوا بينها وبين التى تدخل على الأسماء. ونحن نرى أن (الذى) وسائر الموصولات ليست إلا وسائل تحاشى بها اللسان العربى إدخال (أل) على الفعل وبذلك حفظ له فعليته وأصالته. وهذه هى القيمة الوحيدة للموصولات، وهى قيمة عظيمة لا ندرى لماذا لم يعد هذا الشاعر الحديث يقدرها؟

١٥٨- نذير عظمة -القصيدة المذكورة سابقاً.

١٥٩- هذا رأيى، على الرغم من علمى بوجود باب سماه الألوسى (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر).

١٦٠- أدونيس: الشعر العربى ومشكلة التجديد- مجلة شعر العدد: ٢١-٢٢ سنة ١٩٦٢م.

١٦١- الآمدى: الموازنة- ١٣ والجرجانى: الوساطة- ٢٨.

١٦٢- الأصفهانى: الأغانى جـ٣-٢٥٤. الخطيب: تاريخ بغداد جـ٢/٤٣٦، وياقوت، الإرشاد جـ١٦/٤، وبروكلمن: الأدب العربى جـ٢/ ١٠-١١.

١٦٣- ابن رشيق: العمدة جـ١-١٢٠ وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ٢٧٨.

١٦٤- الباقلانى: إعجاز القرآن-٥٩. والمرزبانى محمد بن عمران: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء: ١٩-٢٠.

١٦٥- س. موريه: حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث، ترجمة سعد مصلوح ص١٣٥، ط المدنى: القاهرة ١٩٦٩م.

١٦٦- أبولو: ٢، ١٠/ ١٩٣٤م/ ٩٠.

١٦٧- باكثير: محاضرات فى فن المسرحية القاهرة ١٩٥٨م/ ١٠.

١٦٨- كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثم عدلت الشاعرة إلى تسميته بـ(شظايا ورماد) بعد ذلك.

١٦٩- خليل مطران: مقدمة أطياف الربيع لأبى شادى سنة ١٩٣٣.

١٧٠- المصدر السابق نفسه.

١٧١- المصدر السابق نفسه.

١٧٢- أبو شادى فى كتاب: جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث صفحة- ٥٢٨ لعبد العزيز دسوقى: ط الرسالة سنة ١٩٦٠.

١٧٣- قدامة بن جعفر: نقد الشعر -١٣، ط الأولى القاهرة، سنة ١٩٣٤م.

١٧٤- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، ط مصر سنة ١٩٥١م، صفحة-٩.

سايكولوجية الشعر
ومقالات أخرى

تقدمة

يكاد كتابى هذا يكون الجزء الثانى من كتابى «قضايا الشعر المعاصر»؛ لأننى أتناول فيه بقية القضايا التى لم ترد فى الكتاب الأول مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السايكولوجى من القافية، ومثل ارتباط الشعر الحديث بالمأثورات الشعبية (الفولكلور)، ومثل الحالة النفسية التى تواكب ميلاد القصيدة لدى الشاعر، وسوى ذلك من موضوعات.

وقد ألحقت بالكتاب باباً فى النقد التطبيقى للشعر تناولت فيه شاعرا قديما هو المتصوف عمر بن الفارض، وقد درسته دراسة نقدية تكاد لا تتعلق بالتصوف، كما تناولت شاعرا حديثا هو إيليا أبو ماضى.

وليست بى رغبة فى أن أكتب للكتاب مقدمة، وإنما أحب أن أتركه يشق طريقه إلى ذهن القارئ دونما مساعدة منى.

نازك الملائكة

فى ٢٢ رجب ١٣٩٩ هـ

١٩٧٩/٦/١٧م

الباب الأول

فى الجانب السايكولوجى من الشعر

الفصل الأول
الشاعر واللغة

لابد لنا أن نشير فى أول هذا الفصل إلى وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التى يستعملها فى نظم الشعر، وتلك رابطة يختص بها الشاعر، لأننا لا نجد مثيلا لها يقوم بين الأديب الناثر ولغته، وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر أنه أكثر انقياداً واستسلامًا إلى اللاوعى اللغوى، بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون، وروح محتشد زاخم، حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات فى الأعماق الباطنة للغة يقوم الشاعر بإحداها فى كل قصيدة يبدعها، حتى تصير القصيدة كيانا له تاريخ وهيكل وأربعة أبعاد.

ومن الأسباب التى جعلت الشاعر أوثق اتصالا باللغة، أن تعبيره موزون مقّفى، ذلك أن الوزن يستثير فى الذهن تاريخًا سحيقًا مطموراً للغة، فتنبثق فى ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة، فكأن ذهنه مفتاح غير واع لأسرار اللغة بحيث تنبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفى، وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر، لا، بل يكاد الشاعر نفسه لا يحقق الوصول إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التى تصبح النفس الإنسانية خلالها مسربلة بأردية الموسيقى بحيث تعين الشاعر، وتلهمه خلال تيهه فى غابة الألفاظ.

ولابد للشاعر الذى تتوثق صلته باللغة وقوانينها من أن تكون ملكة اللغة قد أصبحت فطرة فى نفسه يغرف منها بلا انتهاء، بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتى بأروع الأنغام دون أن يخرج على أسس اللغة وقواعدها، هنا تصبح اللغة منبعا زاخمًا دون أن تبقى مجرد أداة، ودون أن تستحيل إلى تلك «الآلة» الصماء التى قررها ميخائيل نعيمة فى أول شبابه عندما ألف كتابه المندفع (الغربال)، وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته، إنها جنّيته الملهمة، فى يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة، إن كل صورة فى قصيدة الشاعر يكمن فيها من العوالم ما لا حدود له، والشاعر هو الذى يزيح الأستار عن تلك العوالم الغافية، ويقودنا إلى حيث تلك الكنوز المطلسمة التى حجبها حاجز الزمن الكثيف وغطى ضياءها وألوانها.

ولو نحن سألنا أنفسنا: لماذا تنقاد اللغة للشاعر أكثر مما تنقاد لسواه؟ لأجبنا بأن كنوز اللغة أشبه بدهاليز خفية دفينة تراكمت فوقها أتربة السنين والقرون، فلن يستطيع العقل الإنسانى أن يعثر على خفاياها بمبادرة واعية، وإنما لابد له من الاستبطان والإدراك باللمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية، والشاعر هو الذى يقوم بتلك الطفرة، لأنه يصبح حين تعتريه لجج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى، غائصًا فى أعماق عدم الوعى، بحيث تندفع اللغة فى عقله غير الواعى، فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قرونا فى الذهن الجماعى للأمة، وبعثته السورة المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية.

يتحدث علماء النفس عن «العقل الباطن»، ويريدون به قدرة العقل الخفية غير المفسرة على إدراك ما لا يدركه الوعى فى طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفى والغامض، كأن يرى النائم فى حلمه تفاصيل الشوارع فى مدينة لم يرها طوال حياته، ويكون حلمه مطابقًا للواقع تمام المطابقة، وهذا من عمل العقل الباطن الذى يقدر على تخطى المسافات واختراق الحجب، ومثل هذه الطفرات الذهنية قد تحدث لغير ذوى الثقافة، لأن إدراكهم يقوم على الرؤية ولا يحتاج إلى العلم، أما إدراك تاريخ قديم للفظة من ألفاظ اللغة فهو حلم لا يحدث إلا لمن كانت اللغة تشغل ذهنه وروحه باستمرار، إن الرحلة فى أعماق الزمن فى موضوع لغوى أكثر ما تحدث للشاعر، لأن اللغة حبيبته وبضاعته وعلمه، ولذلك يقوم له ذهنه الباطن بالطفرة، وإنما يطفر الذهن باتجاه ما يحبه صاحب ذلك الذهن وما يشتغل به، فكأن الإنسان يلقى الأسئلة والعقل البشرى الخصب يندفع إلى الإجابة.

غير أن تكشّف المجاهل فى الألفاظ لا يتم فى وضوح الحلم الذى يرينا مدينة لا نعرفها رؤية واضحة، وإنما يتم على صورة أخفى وأدق، فالحروف تتكشف وهذا الانكشاف هو الشعر، إن اللغة تتفتح كالوردة بين يدى الشاعر، وكل ما عليه أن يخشع بإزائها خشوع إعجاب وتقديس، وأن يحب صيغها ويتذوق أقيستها، وأن يدرك أن لها كيانًا ذاتيًا منفصلا عنه.

وبعد، فإننا حين نعتبر اللغه مجرد أداة، فإنما نحد أبعادها، وننتقص من ترامى امتداداتها، دون أن ندرك ما ينبغى لنا أن ندركه من أنها ذات عميقة وأن لها شخصية وكيانا، فإذا أردنا أن تغدق علينا أسرارها، وتفيض علينا من سحرها، وجب علينا أن

نتعمق فى تذوقها، ونختر دروبها ومسالكها وبحارها، ونعرف الكثير عن طبيعتها وخصائصها وفلسفة صيغها.

والواقع أن الشاعرية حِسٌ لغوىٌ عالٍ كثيف الأعماق، ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع فى لغةٍ لا يحسها تماما، وإنما الحس الذى نتحدث عنه، استخراج المعانى الدفينة فى الكلمات والحروف، وهى شحنات اختزنها التاريخ والقدم فى اللغة بحيث لا يتبينها الفرد العادى وإنما يدركها الشاعر. والواقع أننا لا نستعمل اللغة فى قصائدنا وإنما تستعملنا هى، ومعنى هذا أنها تعبر عن ذاتها على ألسنتنا وتحيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها.

والواقع أن اللغة أشبه بحقل فارغ خصب، والشاعر هو الفلاح الموهوب الذى يستنبت منه أشجار الرمان والمشمش والليمون، أما من لا موهبة له فقد تجمد الأرض بين يديه فلا تنبت شيئا، ومعنى هذا أن اللغة نبع خصب بين يدى الشاعر، فهو يفيض ويغدق ويتدفق إذا عرف هذا الشاعر كيف يستعملها، وينقبض ويشح وينضب إذا لم يتحسَّس بأسرارها، ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات وله هيبة واستقلال، وله قوانين فيها سر شخصية اللغة ومنبع جمالها، وليس لنا أن نستهين بهذه القوانين، لأن اللغة لا تكشف لنا خفاياها وأبعادها إلا إذا نحن منحناها خشوعنا، وأحببنا أسسها حبًا يخالطه نوع من التقديس.

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى أن قواعد النحو واللغة إنما هى قيد فى عنق الشاعر الذى يستعمل تلك اللغة يضايقه ويسد عليه السبيل ويستنفد تفكيره الذى يريده لإبداع المعانى، والواقع أن قواعد النحو، فى معناها، صديقة الشاعر وحاميته، تعطيه الأمان وتحرس معانيه بما تزيله من ضباب الالتباس، وتبدو لى القواعد أشبه بطرق معبدة فى غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون، وإنما هى مأنوسة لأن ملايين من الناس قد قطعوها قبلنا، فهى تعكس مشاعرهم ولفتات أذهانهم وأحداث حياتهم، لقد فرشوها بألفة البداهة ووهبوها أنس الحياة، فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة فى اللغة أنس الفكر الناطق بها، فى حين يجىء الشذوذ والخطأ موحشا للقلب الإنسانى أشبه بطريق وعر شائك، إن القاعدة تهبنا العمق التاريخى وتربطنا بالزمن، لأن وراءها ملايين من العقول العربية، وفيها تنبض أسرار ماضينا، أما الشذوذ فهو ينبت بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركا ولا أنيساً.

ولقد شاعت خلال العشرين سنة الأخيرة شائعة بين أدباء الوطن العربى مضمونها أن الغلط فى قواعد النحو واللغة مباح كل الإباحة فى الشعر، لأن الشاعر- فى زعمهم- ليس عالما باللغة وإنما هو منشد يفصح عن عواطفه بين يدى جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد. قالوا إن القاعدة الجامدة تصرف ذهن الشاعر عن أنغامه، وإن فيها ثقلا وبرودة. وخلاصة مذهب هؤلاء الأدباء أن الغلط لا يضير الشاعر، فليخطئ كما يشاء وليكف الناقد عن ملاحقته، وقد انعكس هذا المبدأ على النقد المعاصر كله فأصبح الناقد العربى يقرأ قصيدةً مشحونة بالأخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف، وإنما يمضى يتحدث عن موسيقى القصيدة والصور فيها، ثم يكتفى وكأن القصيدة سالمة من كل ضعف، والواقع- وهو رأينا- أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال، وإنما يصدر هؤلاء النقاد، فى دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ، عن تجزيئية فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلا غير مشروع؛ لأنهما متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فلنتناول هذه النقطة بالتفصيل، ونبدأ بأن نلقى سؤالا: لماذا ينبغى ألا نستعمل الألفاظ استعمالا غالطا فى الشعر؟ وسنجيب عن هذا السؤال بنقطتين:

١- لأن طلب الصواب احترام للفكر الإنسانى وسعى نحو الكمال، ومن كرامة الذهن البشرى أن يهتدى إلى الحقيقة، فإن سعى ولم يصل، فإن الجهد الذى بذله - وإن لم يحقق الغرض منه - يضمن كرامته الفكرية، أما من يدرك بأن ما هو فيه خطأ، ثم لا يؤرقه الخطأ ولا يسعى إلى تصحيحه فهو يذل إنسانيته العاقلة التى وهبه الله إياها، والإنسان الحر الذى ينشد الكمال يسوؤه الخطأ ويزعجه فيسعى دائبًا إلى تصحيحه، وفى البقاء على الخطأ إذلال للعقل البشرى الذى يجد نفسه مشلولاً متردياً فى هاوية عميقة دون أن يستطيع أن يرتفع حتى يكسب حريته ويحقق قابليته، ومن أصعب الأمور على الذهن البشرى أن يبقى سلبيا جامدا أمام ما يقدر عليه من تصويب واتخاذ موقف سليم، وبسبب هذا الارتباط الوثيق بين الفكر الإنسانى والصواب، إن طلب الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل فرضا، ولا يدحض هذه الفكرة أن بين الناس من يكسل ويتقاعس، وأن منهم من لا يبالى أن يخطئ، فإن مجموع البشر -فى نهاية الأمر- يسعون إلى المثل الأعلى فى كل شىء، وفى أعمق أعماق كيانهم يرتفع صوت الهدى، ولا يظنَّنَّ ظان

أن قضية اللغة لا صلة لها بالمثل الأعلى، فإن كل ما فى حياة الإنسان يتصل بالهدف الأسمى وليست اللغة بدعًا.

٢- لأن الخطأ يؤلم، إن له وخزا كوخز الإبر؛ لأنه قبيح أشبه ببقعة شوهاء على ثوب أبيض جميل، وقد يعترض علينا معترض ويقول إنه يخطئ ولا يتألم، والواقع أن هذا اعتراض واهٍ، لأن هذا المعترض إنما فقد الإحساس بألم الخطأ بسبب جهله ونقص علمه، فهو يحيا فى مرتبة دنيئة من مراتب العقل ولذلك لا يوجعه الخطأ، ومثله فى هذا، الإنسان الذى يسرق ولا يشعر أنه يظلم نفسه ويظلم الآخرين، إن غلظة الحس تنشأ فى أغلب الحالات عن الجهل، وكلما زاد علم الإنسان نما ذهنه ونضجت روحه وعمق من ثم نفوره من الخطأ، وإنما ننفر من الغلط والسقط عندما يكتمل إحساسنا بوجود الصواب، وجماله، وضرورته لنا.

والواقع أن تطور اللغات الذى تقره طائفة من الأدباء، لا يعنى أن تتغير قواعدها، والقاعدة لا تتبدَّل، لأنها كما قلنا ترتبط بصميم ذهن الأمة، وليست عرضًا تافهًا يمكن نزعه والتخلص منه، وإنما تتغير الحضارة الإنسانية بالنمو والتطور فتنشأ أسماء جديدة وظواهر وثقافات تمنح اللغة مرونة وقدرة لم تكن لها، ولقد نمت إمكانيات الاستعارة والمجاز والكناية نموا عظيما على امتداد العصور، لأن كل إضافة فى وسائل الحضارة تضيف جديدا إلى الفكر واللغة.

ويذهب غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتى فى القصيدة قبل اللغة، فهو البداية واللغة نهاية، وليس هذا مقبولا فى النقد الأدبى، فليس من فصل بين الفكر واللغة التى نعبر بها عنه، إن الفكرة -فى الواقع- تتغير حين نغير اللغة التى صيغت بها، فإذا قال قائل: «ذهبت إلى النهر لكى أشرب الماء» كان هذا غير قولنا: «قصدت النهر ألتمس كأس ماء أروى بها ظمأى»، وهو غير قولنا: «سرت إلى النهر فى طلب رشفة ماء أبل بها شفتىَّ»، إن للألفاظ روحًا تتحرك وتستثير، إن لها شخصية، وهذه الشخصية تتلون وتتغير حين يتغير السياق وتضم كلمة إلى كلمة. لذلك قال العرب إن المعانى على قارعة الطريق يلتقطها كل إنسان، وإنما يمتلكها من يحسن التعبير عنها، وهذا مخالف لما ينادى به هؤلاء الأدباء الذين يذهبون إلى أن الفكرة أساس، واللغة أمر ثانوى أقل منها أهمية. ورأينا أن الفكرة والتعبير كلاهما مطلوبان فى القصيدة، فهما جناحاها اللذان تطير بهما، ولكن التعبير عنصر شديد الأهمية، وكم من فكرة أصيلة أساء الشاعر الإبانة عنها بالألفاظ فسقطت مقتولة.

وإذا أردنا أن نأتي بمثال شعرى يثبت أهمية التعبير فى القصيدة، ذكرنا بيتًا معروفا من شعر أحمد شوقى يقول فيه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه　　　نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وقد تناول شاعر المهجر إيليا أبوماضى هذا المعنى نفسه فلم يأت به فى بيت واحد تقريرى كما فعل شوقى، وإنما عبر عنه فى حكاية استغرقت قصيدة كاملة عنوانها «الشاعر فى السماء» بدأها قائلا:

رآنى الله ذات يـــــــوم　　　فى الأرض أبكى من الشقاء

فرقّ، والله ذو حنـــــان　　　على ذوى الضرّ والعنـــاء

وقال ليس التـــــراب داراً　　　للشعر فارجع إلى السمـــاء

وشاد فوق السماء بيتـــى　　　ومدَّ ملكى على الفضـــاء

فالتفت الشهب حول عرشى　　　وسار فى طاعتى الضيـــاء

لكننى لم أزل حزينـــــا　　　مكتئب الروح فى العـــلاء

فاستغرب الله كيف أشقى　　　فى عالم الوحى والسنـــاء

وقـــال: مـــا زال آدميّـــا　　　يصبو إلى الغيد والطـــلاء

ومس روحى واستلّ منـــها　　　شوقى إلى الخمر والنســـاء

وظن أنى انتهى بلائـــى　　　فلم يزدنى ســوى بـــلاء

واشتد نوحى وصـــار جـــهراً　　　وكـان مـن قبـل فى الخفاء(١).

ثم ماذا؟ يبقى الشاعر حزيناً مهموماً وهو فى جنة السماء هذه، فيسأله الخالق سبحانه عما يطلب إذن لتطيب نفسه ويسعد، فيقول الشاعر إنه يريد أن يُرد إلى لبنان، فتلك رغبته الدفينة التى يتعذب بها، وهكذا تدخل فكرة شوقى الذى قرر أن الخلد لا يشغله عن وطنه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

ولسنا ننكر جمال هذا البيت، غير أن أسلوب الحكاية المعبرة كان أعمق تأثيراً في النفس، وأكثر تلوينا وإضاءة، وفيه بسط إيليا المعنى مضيفًا إليه الظلال والامتدادات السماوية، حيث (مد) الله ملك الشاعر على «الفضاء» الواسع اللانهائي، وحيث «الشهب» تلتف حول عرشه، وحيث «الضياء» بأمواجه الشاسعة يسير في «طاعته»، وبهذا الأسلوب الجميل في الصياغة شخَّص إيليا الخلد، وجسَّد معناه أمام أعيننا، في حين بقي بيت شوقي مقتصراً على «فكرة ذهنية» لا يتعداها، فالفرق هنا بين الصيغتين يكمن في الأسلوب وحده، لأن فكرة الشاعرين كانت واحدة.

ومهما يكن من أمر، فلسنا نقصد التهوين من قيمة الفكرة في القصيدة، فإن شعراً عالي التعبير جميل الفكرة، خير من شعر عالي التعبير سقيم الفكرة، والواقع أن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب، مثال ذلك أن شعر الشاعر المهجري "رشيد أيوب" جميل في أفكاره، ولكنه أحيانا ضعيف الصياغة ضعفًا ملحوظا، ولذلك لم يشتهر اشتهار جبران وميخائيل نعيمة.

إن هذه الفئة من النقاد، من أنصار الفكرة دون التعبير، يشبهون اللغة بالآلة الجامدة تؤدي عملا رتيبا لا تخرج عنه، فهي ميتة لا نبض فيها، في حين أن اللغة خلافا لما يتصورون، كيان حي تكمن فيه العواطف، وخفايا النفس، وألوان الأشياء، وعبير الحلم، وطعم الوجود، وكلما غيرنا تركيب ألفاظ اللغة منحناها آفاقا جديدة، وأضفينا عليها من أسرار أرواحنا ونبض قلوبنا، والمقصود بهذا أن الإنسان لا يستطيع أن يستنبت الآلة أي شيء، أما اللغة فإن فيها سراً، إن لها جمالا يترقرق كما تترقرق حيوية الدم في الخدود، وفيها حركة نابضة لا تفتر أبدا.

ومن إشكالات اللغة العربية في هذا العصر- أيضا- أن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون كلمات علمية في قصائدهم بدلا من الألفاظ الفصيحة، وهذا كثير في الشعر منه قول شاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم:

ربما تغنم من ناطور أحزاني غفله

ربما زيَّف تاريخي جبان، وخرافيٌّ مؤلَّهْ

ربما تحرم أطفالي يوم العيد بدلهْ

وفيه نجد من اللغة العامية «الناطور» أي الحارس، و«البدلة» أي الثوب. كذلك يقول سميح القاسم:

تطوى المسافات الطويلة

وتطال شيئا لا يطال

وليس فى الفصحى «طال يطال» بمعنى نال ينال أو ينول، وفى موضع آخر يقول سميح:

نأكل العشب عامين مما تربى السطوح

ونسوّى لنا بيرقا

يقصد بكلمة «نسوّى» العامية أن يقول «نصنع»، واستعمال العامى ليس مقصوراً على سميح القاسم، وإنما نعرفه فى شعر نزار قبانى عندما يقول مثلا: «حبك طير أخضر»، فيستعمل كلمة «طير» استعمالا عاميا مستدلاً بها على الطائر المغرد فى حين أن الفصحى تجعل الطير جمعا، وهذا كثير فى القرآن الكريم «فتأكل الطير من رأسه»، ومنه فى آية أخرى «والطير صافات»، وفى سورة النحل «ألم يروا إلى الطير مسخرات فى جو السماء ما يمسكهن إلا الله»، ونزار قبانى كثير الاستعمال للعامى وذلك منثور فى شعره ولسنا مهتمين باستقصائه، كما أن نزار قد أثر فى الشعراء اليافعين من الجيل التالى، فقلدوه فى استعمال العامى مقتفين أثره ظانين أن ذلك من علامات التقرب إلى الأوساط الشعبية، ومن هذا المنطلق بدأ الشعراء ينادون إلى استعمال أية كلمة عامية فى الشعر الفصيح دونما مبالاة، وحين نناقش هذا المسلك نلاحظ ما يأتى:

١- أن استعمال العامى فى الشعر الفصيح منفر للنفس العربية، لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة، ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التى نشأت فيها هذه اللهجات العامية التى تعبر فى كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة التى كان يلقاها العربى من مضطهديه من الحكام الطغاة، والولاة المتجبرين.

٢- أن العامية لغة ساذجة، تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر، وحسبنا مثالا لهذا أن العامى لا يجد لفظا يعبر به عن الشرب إلا الفعل «يشرب» الذى يستعمله فى الحالات كلها، فى حين تقدم لنا الفصحى أفعالا منوعة مثل: رشف، ونهل، وكرع، وعب، وحسا، وجرع، ولا يظنن ظان أن هذه الأفعال مترادفة تعنى شيئا واحدا، وإنما يعبر كل منها عن نوع من الشرب، فإن (رشف) معناها امتص الماء

بشفتيه امتصاصا، وفى هذا الفعل ارتخاء وبطء لأن المرتشف يملك الوقت الكافى ويتلذذ بما يشرب، وأما (نهل) فمعناه شرب حتى ارتوى، ومعناه -أيضا- الجرعة الأولى، وعلى هذا الأساس نفهم بيت تأبط شراً الجميل:

ينهل الصعدة حتى إذا ما   نهلت كان لها منه علٌّ

أى (حتى إذا ما شربت الجرعة الأولى من دماء القتلى) كان لها علّ أى سقى آخر يكمل (النهل)، وأما الفعل (كرع) فمعناه شرب من الإناء رأساً ولم يستعمل يديه، ويعبر هذا الفعل عن حالة من بداوة اللغة يوم كان الشرب فى الإناء- الكوب- ترفًا ملحوظا لا يناله إلا قلة من الناس بحيث يستحق تمييزه عن شرب الأكثرية بأكف أيديهم، وأما (عب) فمعناه أنه شرب شرابا متواصلا سريعا دون أن يترك حتى وقتًا للتنفس، وأما (حسا يحسو) فمعناه شرب جرعة بعد جرعة متأنيا، وأما (جرع) فمعناها ابتلع الماء.

ولابد لنا أن نلاحظ أن اقتصار اللهجة العامية على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى يدل على ضيق الأفق فى الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم هذه اللغة، وليس يخفى أن دقة التعبير عن المعنى من مستلزمات الحضارة ونضج الفكر، وإذا كانت لغتنا الفصحى تشتمل على هذه الأفعال وسواها للتعبير عن معنى «شرب» فإنما يدل ذلك على أنها كانت لغة قوم مرهفى الإحساس، مصقولى الذوق، محبين للحياة، مقبلين عليها بحيث كانوا يهتمون بالتعبير الدقيق عن الحالات كلها، ولم تضع هذه المعانى من ذاكرة الفرد العربى إلا خلال عصور الضباب والتيه تحت نير حكام لا عدالة لهم ولا رعاية لمصالح الأمة، ومهما يكن من أمر، فإن هذه العامية بما لها من ضيق أفق وفقر تعبيرى لا تسعف الشاعر الذى يهتم بتصوير الحالات النفسية والعاطفية المختلفة تصويراً دقيقا.

٢- إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا فى اللغة العربية، والترابط هو العبقرية المذهلة التى اتصفت بها لغتنا، وتميزت بين اللغات، فلننظر الآن فى طائفة من الألفاظ الفصحى لنلاحظ هذا الترابط العجيب، والأفعال الثلاثة التى نختارها للفحص هى رسف، ورسب، ورسخ، وفيها نجد ما يأتى:

أ- أن هذه الكلمات الثلاث تشترك فى حرفين منها هما الراء والسين ولا تختلف إلا فى الحرف الأخير، ومع ذلك فإن بينها فرقا واضحا فى المعنى.

ب- تعني كلمة «رسف» تحرك متململاً في قيده، فالحركة هنا تقع فوق، في مكان مكشوف، أما «رسب» ففيها حركة أيضا، ولكنها حركة إلى أسفل يتبعها الاستقرار في القعر، على شيء صلب، في مكان غير مكشوف «مغطى» أغلب الظن أنه ماء أو أي سائل آخر، وأما «رسخ» فإنها توحي بحركة يليها التغلغل في الجهات كلها عميقا وبعيدا.

ج- بين رسب ورسخ فرق معنوي يحسه العقل، لأن الرسوب محدود بالمكان متصل به، أما الرسوخ ففيه الاستقرار والتغلغل في ذات الشيء والتباسه بمعناه.

د- يدرك الذهن المعاصر إدراكا مبهما أن الراء والسين لابد أن تدلا في هذه الكلمات عن معنى مشترك أصيل، وأن الحرف الأخير في كل كلمة هو الذي يحدد المعنى الفرعي. إن هذا شيء نستدل عليه بالمنطق، فإذا صدق أصبح من الجائز أن يكون لكل حرف في اللغة معنى خاص به، ومدلول قديم نستطيع أن نصل إليه بالدراسة والتأمل ومقارنة الكلمات.

ومن هذا يلوح لنا أن اللفظة الواحدة من ألفاظ العربية تمتلك أسراراً وأعاجيب مذهلة، لو استطعنا أن نتابعها في أعماق الأزمنة والقرون التي مرت عليها، إنها ترتبط بالحياة القديمة التي ضاعت من الذاكرة الإنسانية، وإن تكن بقيت أصداؤها كامنة في عقلها الباطن، فهناك نستطيع أن نبحث عن العواطف والأفكار والأصوات والإشعاع، وسواء عثرنا على هذه الثروة أم لم نعثر، فإن في الحروف العربية ضياء، وإذا كان المعاصرون يستعملونها ولا يدركون أعماقها الخلابة فإن ذلك ناشئ عن جهلنا، كما عشنا قرونا طويلة ونحن لا ندري أن الله قد بذر في الوجود كهرباء يمكن أن ننتفع بها في مصالحنا، وفي ظني أن على اللغوي العربي أن يلتمس شيئا من أسرار لغته ليكون للذهن العربي المعاصر درجة على الذهن الجاهلي الغزير وما كان فيه من بساطة وعفوية وبدائية.

والطريق الذي يستطيع أن يوصلنا إلى سبر أغوار اللغة العربية لابد أن يبدأ بإجلال هذه اللغة إلى درجة تشبه الخشوع، ومن لم يخشع لم تتكشف له الأسرار والأغوار، فإذا أضاف الشاعر العربي المعاصر ما في نفسه من ثقافة جديدة، وما لذهنه من سعة وإدراك، وما في حياته من تجارب معقدة لم يعرفها القدماء، إذا التقى

هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللغة وخصوصيتها، فلابد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شيء من الشعر العربى السابق لأن له خصائص متفردة.

إن الأفعال الثلاثة التى مثلنا بها تجعل من الممكن أن نستخلص أن اللغة الفصحى تعبر بأصوات حروفها عن معان خفية ترتبط بصميم الحياة النفسية للعرب، وهذا مساعد لعملية التعبير عند الشاعر، فى حين تجمد الألفاظ العامية بين يديه ولا تمده بشيء ذى قيمة، يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتقارب حروفها ارتباطا خفيا مذهلا، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية، لأنه يهبه تنويعا كبيرا فى المعنى دون أن يلجأ الى تغيير القافية.

ومن الشعراء الذين نادوا بإباحة الألفاظ العامية، الشاعر الناقد ميخائيل نعيمة فى كتابه «الغربال» فقد قال فى الدعوة إلى ذلك ما يأتى: [أمامكم كلمتان، «استحم» وهى قاموسية، و«تحمم» وهى غير قاموسية، ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل من تلقائها، وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءًا من لغتكم وتضمحل الأولى؟، وفى الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى ولا لكم فوقها أقل سلطة] وأقول تعليقا على هذا الحكم إنه يبدو أن الأستاذ ميخائيل يظن أن الكلمة إنما كانت قاموسية أى مقبولة عند العرب من دون أساس عقلى يبرر قبولها، ومن ثم، ففى رأيه أن فى وسعنا أن نفرض «تحمم» العامية، على القاموس العربى بمجرد أن نستعملها، وهذه خلاصة دعوة ميخائيل الذى يريد أن نتحكم فى اللغة فننبذ لفظا ونقيم فى مكانه لفظا جديدا، ولو تأملنا هذه الفكرة لوجدناها تقوم على أمرين يعتقدهما الناقد(٢):

١- أن اللغة بنت المصادفة العمياء، نشأت ألفاظها بحسب أهواء الناطقين بها، فاستعملوا الألفاظ التى أحبوها وعبثوا وغيروا كما شاءوا، وعندما ثبت استعمال الجمهور لهذه الألفاظ دخلت المعجم وتربعت على عرش اللغة.

٢- أن الصيغ العربية المختلفة خلو من المنطق، وهى غير مرتبطة بالأساس النفسى للأمة، وليس بين أقيستها أى نوع من الترابط والعمق.

وليس يخفى على العارفين أن الفكرتين كلتيهما غالطة، فما قامت لغة العرب وفق أهواء المتكلمين بها يستعملون ما شاءوا فيدخلونه على المعجم، وإنما فتح العربى القديم عينيه فوجد أمامه مجتمعًا يعج بلغة كاملة لم يضع هو صيغها، ولم تكن له يد فى اختيار أقيستها، وهذا هو التعليل الواضح لما نراه من ترابط الصيغ العربية وإمكان

تعليلنا لها تعليلا سايكولوجيا دقيقا، والواقع أن اللغة تقوم على أسس صلدة ثابتة من المنطق والفكر، وقد ارتبط كل حرف فيها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم، ويغرينا هذا الترابط العجيب بأن نظن أن كل حرف من حروف الكلمات إنما وجد فى مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية، وما من لفظة دخلت اللغة مصادفة، وإنما يمشى وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب، وتدفعنا الحقيقة إلى رفض فكرة ميخائيل نعيمة ودعوته إلى الخروج على المعجم العربى، وتحكيم الاستعمال فى لغتنا، أما إذا انقدنا لهذه الدعوة فإننا سنقع فى النتائج الخطيرة الآتية:

١- حين نترك ثروتنا اللفظية من الكلمات ونستعمل كلمات جديدة مما تسقطه البيئة العربية من عامي ودخيل وركيك فإننا نخسر التيار السايكولوجي الذى يمشى فى الصيغ العربية ويجعلها حافلة بالمنطق والعمق، ويستحيل أمرنا إلى الركاكة وعدم الانسجام.

٢- إن الألفاظ الجديدة التى نستعملها تولد غريبة، معزولة عن التصميم الأساسى للغتنا، وتخالف أقيستنا المترابطة العميقة، مما أورثنا إياه مئات متلاحقة من الأجيال التى نطقت بالعربية طوال آماد شاسعة من الزمان، وهذه الحالة لابد أن تربك الذهن القومى وتنزل بنفسيتنا القلق والفوضى، وقد يحتج القارئ على رأينا هذا لأنه يعتقد ألا قدرة للغة على إثارة القلق والمتاعب للناطقين بها، والواقع – وهو رأيى- أن اللغة مرتبطة أشد الارتباط بسايكولوجية الأقوام التى تستعملها، فإذا كانت صيغها راسخة وكان وراء أقيستها منطق غاف متمكن، ارتفع المستوى العاطفى والاجتماعى للفرد، لأن هذه الصيغ الراكزة المترابطة تكوّن ذهن الأمة وتؤثر فى نفسية الناس، وليست اللغة معزولة عن الحياة، إنها حياة الأفراد نفسها، وإنما اللغة أشبه بالطبيعة التى تشكل أذهاننا بقوانينها الخفية وتؤثر فى عواطفنا، وتلون أفكارنا، وتهبنا الحضارة والفكر، وكلما كانت لغة قوم من الأقوام أثبت جذوراً، وأبعد عمقًا فى الزمن زاد اقتدارها على أن تصبح قوة خير عاملة فى حياة الفرد تهبه الهدوء والحكمة وسلامة المنطق.

ولقد كان أسلافنا من العرب الأقدمين يتخذون الفصاحة مقياسًا يحبون وفقه الكلمة أو لا يحبونها، وما الفصاحة لو تأملنا إلا معجمية اللفظة، فالكلمة الراسخة فى المعجم هى الفصيحة، أما الكلمة التى لا ينص عليها المعجم فهى غير الفصيحة، وما

الفصاحة حين نسلط عليها نظرة معاصرة إلا الانسجام بين اللفظ ومعناه، إنها ارتباط اللفظ ومعناه، إنها ارتباط اللفظ بالأساس النفسى والتاريخى للشعب الذى يتكلم تلك اللغة، وتكون الكلمة غير الفصيحة فى هذه الحالة هى الكلمة التى تنعزل عن التيارات العاطفية التى تفيض بها البيئة العربية، ولم يكن العربى يدرك سر نفوره منها.

وعلى هذا الأساس ينبغى أن ندرس الكلمتين «استحم» و«تحمم»، ولسوف نجد أن لكلمة «استحم» تاريخا عميق الغور فى نفسية الفرد العربى لأنها لفظة استعملها ملايين من الناس عبر التاريخ، أما لفظة «تحمم» فهى غلطة عامية منفّرة للروح العربى، وهى تقطع الجذور والأواصر التى تربط بين اللغة ونفسية الشعب الذى ينطق بها، وإنما أصبحت كلمة «تحمم» مهمة عندما استعملها جبران خليل جبران فى قصيدة «المواكب» قائلا:

هل تحممت بعطر   وتنشفت بنور؟

ولذلك راح صديقه ميخائيل نعيمة يدافع عنها بهذه الحماسة. أما أسباب قبول الذهن العربى لكلمة «استحم» فندرجها فيما يأتى:

١- السبب الأول هو الألفة العاطفية التى أصبحت كلمة «استحم» تهبنا إياها، فنحن نأنس حينما نستعملها، وتبوح حروفها لنا بالمعانى التى عبئت فيها عبر العصور العربية الطويلة، حتى أصبحت الكلمة أشبه ببطارية مشحونة تمدنا بقوة غير منظورة، والواقع أن إقبال الملايين المتلاحقة من الناس على استعمال كلمة ما، يضمنها معناها تضمينًا قويًا بديعًا، ويشحنها بإشعاعات معينة تغنى اللفظة وتجعلها فريدة حية، وذلك أحد أسرار السحر فى الكلمة القديمة لأنها لم تعد تعطينا المعنى فحسب وإنما باتت تفيض صوراً وتنضح أشعة باهرة.

٢- يرجع إيثارنا للفظ «استحم» إلى سبب ثان معقد عميق، فما كان الاستعمال هو وحده سبب الحرارة والإشعاع فى لفظ «استحم» وإنما السر فى إيحائها أنها مصوغة على قياس «استفعل»، ومثلها فى ذلك استلهم واستزاد واسترد واستمهل، ونحن حين نفحص هذه الكلمات نجد فيها ترفقا فى الطلب ورقة وليونة إلى درجة أننا إذا قلنا «طلبنا إعادة القصيدة» كان فى عبارتنا استعلاء وتصلب ولون من فرض إرادة الطالب على المقابل، فى حين نقول «استعاد القصيدة» فنعبر عن مستعيد لطيف يملك الذوق والرهافة، وكأن المستعيد يتميز عن طالب الإعادة بأنه

يهب المقابل محبة وتعاطفا، ونحن واجدون مثل هذه المعانى الشفافة فى كثير من صيغ «استفعل»، وليس من شك فى أن المسئول عن هذه الرقة والتلطف فى الطلب إنما هو حروف الزيادة الثلاثة: الألف والسين والتاء.

ويهمنا الآن أن نلاحظ صلة «الاستحمام» باللطف والترفق فى الصيغة، وكيف تهب هذه الصلة الألوان والظلال للكلمة، أما المعنى المعجمى لكلمة «استحم» فهو «دخل الحمام»، ولكن اللفظة تشع ما هو أبعد من ذلك بفضل صيغة «استفعل»، فتعطينا معنى مشتقًا من المعنى العام الذى ذكرناه، وهو الترفق فى الطلب، واللطف، ولا ينكشف معنى «استحم» بين يدى الفكر المعاصر إلا إذا رجعنا بعقولنا الى منبت اللفظة فى بيئة عربية قاحلة كان الماء فيها قليلا، فما كانوا يجدون ماءً دافقًا غزيراً يغتسلون به كما نجد اليوم، وكان شح الماء عندهم يجعله نادراً قليلا، ومن ثم كان ذلك يحببه إلى القلب. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن المستحم العربى القديم كان يشعر بضرب من الخشوع أمام الماء ويحس بالحب له، ولذلك صاغ العربى كلمة «استحم» على قياس استفعل فترفق وتفجر بالمحبة.

كذلك يبدو لنا فى صيغة «استفعل» الجميلة معنى آخر كامن هو الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة، ونلاحظ هذه المعانى فى الأفعال التى ذكرناها سابقا مثل استمطر واستسقى واستنزل واستمد، ففى هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلا لينًا لا جهد فيه، وكذلك كان المستحم، فهو لا يبذل مجهودا نفسيًا أو جسديًا، بل على العكس يكسب بالاستحمام راحة الأعصاب ويخفف من عبء الانفعال والاحتشاد.

ولننظر الآن فى كلمة «تحمَّم» العامية التى استعملها جبران وهو غافل عن المعانى النفسية الكامنة فى الصيغ العربية الفصيحة، ولسوف نلاحظ فوراً أن الاستحمام هنا قد صيغ على قياس «تفعَّل» فلندرس الجو النفسى العام لهذه الصيغة.

إن أبرز ما يميز الأفعال التى تصاغ على قياس «تفعل» هو الاحتشاد وبذل الجهد وتجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم، ويبدو ذلك واضحًا فى أفعال هذه الصيغة مثل تأمل وتبصر وتعمق وتوثب وتلبث وتعدى وتحرى، ففى هذه الأفعال جميعا وقوف وتهيؤ نفسى لعمل شىء مهم، إن تضعيف عين الفعل يشير إلى حبس النفس على عمل شىء، وهذا الحبس يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى، لأن المتريث مثلا قد أوقف اندفاعه إلى الحركة وحبسه، وحين يقف متحفزا دون أن يتحرك

يحتشد عمل التريث، ومثل هذا قولنا بصر وتبصر فإنهما تختلفان عن معنى بصر وأبصر اللتين تعنيان أنه نظر مرة واحدة سريعة فرأى، وأما تبصر فمعناها أنه حشد بصره وبصيرته فراح يتأمل ويطيل النظر وفى هذه الحالة كثف المتبصر بصره وقواه وحشده، ومثل هذه الكلمة كل ما جاء على صيغة تفعل مثل توخى وتحرى وتلبَث وتلكأ وتحدى، وهذا المعنى المحتشد لا يلائم معنى الاستحمام الذى هو عمل رقيق فيه دماثة وليونة ونعومة، فهو لا يحتاج إلى حشد الطاقة الذى تنطوى عليه صيغة تفعل، ويبدو هذا المعنى أوضح عندما نتذكر أن القدماء لم يكونوا يملكون الماء الكثير، والتحمم- بهذه الصيغة الغالطة- إذا صح يقتضى ماءً كثيراً، ثم إننا لو كنا نحتاج إلى حشد الطاقة للاستحمام إنما نكون أشبه بدون كيشوت- بطل سرفانتس الكاتب الأسبانى- الذى كان يحشد قواه لمحاربة طواحين الهواء وسرعان ما سيبدو لنا أن فى اللغة العربية منطقا غافيا، وصيغ اللغة- كما بين نُحاتنا القدامى- ترتبط بقوانين نفسية غامضة تتحكم فيها وتجعلها مرضية للعقل كل الإرضاء.

فإذا قال قائل: ما ضرورة المحافظة على الأساس الدقيق للمعنى فى الصيغة؟ وماذا لو أدخلنا الشذوذ على هذه الصيغ؟ والجواب: إننا نكون كمن يعطى لوحة فنية جميلة متكاملة فيروح يضيف إليها- بقلم بليد- ألوانا وخطوطا، فإنه بذلك يشوهها. لقد كانت حية فقتلها. هذا مع الفارق لأن الصورة ملك لإنسان واحد أو أكثر، أما اللغة فهى الفكر وهى الحضارة وهى الروح، إنها ملك أمة كاملة تعيش بها وتتغذى فكريا وروحيا واللغة إنما تصاغ أقيستها وفق قانون فلسفى كامن، وهى تهب من عمقها إلى ذلك الذهن الحى الذى يستعملها.

لقد شاعت فى أوساط الأدب العربى اليوم تيارات تدعو إلى نبذ العناية باللغة، لأنها كما زعموا تضيق على الشاعر المعاصر، والدارسون اليوم يتساءلون لِمَ كانت هذه العناية؟ ولماذا يقيم بعض الأدباء الدنيا ويقعدونها إذا أساء شاعر استعمال لفظة عربية أرادها بدلا من لفظة عامية أو دخيلة؟، وإنما تقوم هذه الأسئلة على شبه عقيدة رسخت فى أنفس المعاصرين، مضمونها: أن المقاييس اللغوية وألفاظ اللغة قد استنفذت إمكانياتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الإبداع عند الشاعر المعاصر، الذى يحب أن ينطلق، فكل من يدعو إلى التمسك بقديم اللغة إنما يضع- فى رأى هؤلاء- القيود على شفتى الشاعر ويقص جناحيه والواقع أن هذه الفكرة ليست أكثر من وهم ساقت إليه ظروف العصر الاجتماعية، فإن لغتنا العربية بما فيها من قوانين

القياس، ومعاني الصيغ، وأسلوب ترتيب العبارة، مازالت أرضًا بكرًا مليئة بالكنوز، وفى وسعها أن تتفجر بالعطر واللون والصور بين يدى الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربى القديم يحلم بها، والسبب فى هذا متشعب كما يأتى:

١- لأن اللغة العربية لغة واسعة سعة عظيمة، فلها آلاف من المفردات، ومن المؤكد أننا لا نستعمل منها اليوم إلا جانبا يسيرا وفى المتبقى ثروة كبيرة. والقدماء أنفسهم لم يستعملوا اللغة كلها، فكم من المتروك منها من كنوز، إن للفظة المتروكة من ألفاظ اللغة كيانا وتاريخا كاملا، فإذا قيل إن فى اللغة العربية ألفاظا أخرى تغنى عن كلمة مهملة لأنها تعبر عن معناها نفسه، قلنا إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية خاصة بها تنبع من ظروفها، ولسنا أول من يذهب الى أن الترادف فى اللغة شيء لا وجود له، لأنه ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان من معنى واحد، وإنما يكون بينهما فرق على وجه ما، مثال ذلك أن ننظر فى الكلمتين فرح ومرح، فإن الظاهر أنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقا ملحوظا يشخص دقة الدلالة فى اللغة العربية، أما مرح فإنها تدل على حركة فى المكان يجرى معها الإنسان هنا وهناك سعيدا فى خفة وسرور، وأما فرح ففيها دفقة نفسية ينبعث معها انفعال الفرح فى القلب الإنسانى دون أن تلازمها حركة بالضرورة، وقد عبرت كل من الكلمتين عن معناها الخاص بالحرف الواحد الذى اختلف به عن الأخرى، ومذهبنا أن ورود حرف الفاء فى فرح وحرف الميم فى مرح لم يكن مجرد مصادفة، وإنما كان ذلك ضرورة محتومة فى الحياة القديمة ترتبط ارتباطًا وثيقا بالمعنى بل تنبع منه مباشرة.

٢- إن الألفاظ التى استعملها القدماء فى اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال لأن اللغة بطبعها كالبحر، مهما استقينا منه فهو لا ينقص، وإنما اللغة عطاء لا ينفد، وفى وسعها أن تعطى جديدا للعصور كلها.

٣- هناك كلمات فى العربية أثقلها أسلافنا فى عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قد، صدغ... إلى آخره. وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت فلا حياة لها بعد، ولكن الحقيقة أنها تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها فى سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمى إلى حياتنا الواقعية.

يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتناسب حروفها ارتباطا خفيا مذهلا، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية لأنه يهبه تنويعا كبيرا فى المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية. مثال ذلك أن ندرس الفعل «رشف» ونلاحظ ارتباطه بالفعل المماثل له «رشق».

قلنا إن «الرشف» هو الشرب البطئ المتلذذ المرتبط بالشفتين، ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل، أما «الرشق» فمعناه رماه بحجر، فهو يصور حركة إلى الخارج، فالفاء والقاف قد عيّنا فيما يلوح اتجاه الحركة: الفاء إلى الداخل، والقاف إلى الخارج.

كذلك علينا أن نلاحظ أن «رشف» معناها شرب الماء، فالفاء رقيقة تنسجم مع الارتشاف، أما «رشق» فإن القاف فيها صلدة قاسية، وكأن اللغة قد استعملت حرفًا رقيقًا ناعمًا حين عبرت عن ارتشاف الماء، واتخذت حرفا غليظا صلدا وهى تعبر عن حجر يرمى، (ليس يخفى كذلك أن حرف الفاء يشخص صوت الارتشاف بالشفتين فالكلمة تعبر عن المعنى بالصوت أيضا، ولكن هذا لا يتعلق الآن بما نحن فيه).

ولإيضاح المعنى نستحضر فى أذهاننا كلمة أخرى مرتبطة برشق وهى «رمق»، والفارق هنا هو الحرف الأوسط. ومعنى رمق سلط نظرة حادة سريعة فيها تخف وتهيب أو فيها شر حسب الحالات. والارتباط بين «رشق» و«رمق» أن هناك حركة إلى الخارج فى الحالتين، ينطلق حجر فى حالة(الرشق) وينطلق نظر فى حالة (الرمق) فهل يعبر حرف الشين والميم عن جزء من هذا المعنى بحيث يكون بينهما وبين المعنى انسجام؟ نعم، فإن الميم فى رمق أشد حدة من الشين فى رشق؛ لأن الميم مرهفة بتّارة، فى حين أن الشين ليّنة رخوة، وهذا يرتبط بالمعنى أيضا، لأن الرشق يكون باليد، واليد جزء من الجسد المادى، أما الرمق فلا يكون إلا بالعين، والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل، كما ينعكس فيها الشر الكامن فى النفس، وتلوح المشاعر القوية، والعين تصيب وتعمى وتؤذى، فالفرق بين رشق ورمق يميز الإصابة المعنوية الحادة فى نظرة العين الإنسانية، ويميز الصلابة فى إصابة اليد للأشياء الجامدة. وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن بإصابة العين أم لا، فإن القدماء كانوا يؤمنون، وهذه لغتهم العبقرية المذهلة قد تحدرت إلينا لتدلنا على ألوان أحاسيسهم، وأسرار حياتهم، وأسلوبهم فى الصياغة والفهم.

* * *

ومن الإشكالات اللغوية للشعر فى عصرنا، أن طائفة من الشعراء يستعملون الكلمات القاموسية الغريبة فى شعرهم، فتجدهم ينظمون القصيدة ثم يشرحون معانى الألفاظ فيها بحواشى يضيفونها إلى الشعر، والواقع أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلاً لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة جامدة لا تبوح حروفها بشىء للقارئ إلا بعد أن يرجع إلى المعجم. وما يكاد القارئ يرجع إلى المعجم أو يقرأ حاشية الشاعر حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة فيرتطم باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف فى وجهه، إن الكلمة المعجمية تصحينا من الحلم الذى يقودنا إليه الشاعر، ولنأت بمثال: قال أحد الشعراء:

حيث حلّ الدجى صفعناه فانحلّ

ودســـنا حـــياته والوجـارا

وفيه تقف كلمة «الوجار» منتصبة تستدعى الشرح، وما يكاد الشاعر يشرح فى الحاشية معنى كلمته حتى تصحو من الحلم الجميل وتتقطع أوتار القصيدة بين أيدينا.

ومما يسىء أيضا إلى لغة الشاعر، الجمل الاعتراضية خاصة ما كان منها طويلا كالجملة التى اعترضت فى البيت الجميل الآتى للشاعر وصفى القرنفلى:

نثرتنا الأيام حتى كأنّا

لم نكن مقطعا من الشعر نثرا

إن كلمة «نثرا» الواردة فى آخر البيت مرتبطة كل الارتباط بلفظة «نثرتنا» فى أول البيت، وبين هاتين اللفظتين المتماسكتين جاءت عبارة اعتراضية طويلة هى «حتى كأنا لم نكن مقطعا من الشعر»، ومع أن الجملة تمنحنا صورة شعرية عذبة إلا أن اعتراضها يصدم القارئ، وسر الضيق بأمثال هذه الجملة، أنها فى حقيقتها التفات عقلى عن السورة العاطفية التى يجد قارئ الشعر فيها نفسه، والالتفات يقطع خيط التعبير ويصحى السامع من نشوته. إن الشعر- فى صورته الجمالية الصافية- لا يلجأ إلى تنبيه العقل بجمل اعتراضية، وإنما يصحى القلب ويبقيه مرتعشا متلهفا، والشعر يتطلب الجملة الواضحة التى لا انقطاع فيها، كلما اكتمل الشاعر صفت جملة من التعقيد وأصبحت بسيطة تسيل سيلانا، ولا يخفى أن الكلمة التى تتمم المعنى بعد

الجملة الاعتراضية تبدو وكأنها زائدة، فيتعثر بها البيت بدلا من أن يكمل معناه وتنسجم ألفاظه.

ولابد للغة الشعر من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتي القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المنال، وقد ميز العرب القدماء هذه الفكرة واختلفوا حولها، فقد جاء فى كتاب «المثل السائر» لابن الأثير ما يأتى: (قال أبو إسحق الصابى فى الفرق بين الكتابة والشعر: «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»)(٣) غير أن ابن الأثير لا يؤيد هذا الرأى وإنما يناقشه ويرد عليه قائلا: «الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة سواء أكان الكلام نظما أو نثرا»، ويرد على ابن الأثير ابن أبى الحديد فى كتابه «الفلك الدائر على المثل السائر» قائلا فى تأييد رأى أبى اسحق الصابى(٤): «لأن المعانى إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروباً من الإشارة، وأنواعا من التنبيهات والإيماءات، فكان فيه غموض كما قال البحترى:

والشعر لمحٌ تكفى إشارته

وليس بالهذر طُوِّلت خُطَبُهُ

أما رأينا نحن فملخصه أن الشعر لابد له من مسحة من الغموض تجعل المعانى مثيرة للتعطش فى نفس القارئ، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعانى ولا يلمسها فى الوقت نفسه، فالأفكار تزوغ ولا تثبت وفى القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا، ويريد ولا يلمس ما يريد، وينال شيئا وتفوته أشياء غير أن طائفة من الشعراء الشبان قد أصبحوا اليوم يبالغون مبالغة شديدة فى إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء المثقفون يشكون شكوى لا تنقطع من أنهم يقرأون قصائد كاملة لا يدركون لها معنى، وما من شك عندى فى أن ابن أبى الحديد لو قرأ هذه القصائد الجديدة لنفر منها وأكد لنا أنه لا يقصدها بدعوته إلى الغموض، ولا يرجع كل السبب فى هذا إلى الفرق الكبير بين عصره وعصرنا، وإنما يكمن السبب فى مبالغة شعرائنا فى إضفاء الإبهام على شعرهم، وهى ظاهرة لا تقتصر على شعرائنا، وإنما منبعها الأساسى فى الفكر الغربى المعاصر، أما النثر فإن أمره يختلف عن أمر الشعر، فإن المثل الأعلى فيه هو الوضوح خلافًا للشعر وقد أشار ابن أبى الحديد الى هذا بقوله: «خير الكتابة ما كان معناه جليا ويحمد فيه من وضوح المعنى ما لا يحمد فى كثير من

الشعر» وهو فى هذه العبارة يعود إلى تأكيد ميله الى الشعر الغامض الذى يماطل فى إعطائنا معناه.

ومن أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، القافية واستعمالها، وقد حرص العربى القديم على القافية الموحدة لما لها من رنين وموسيقى عالية، ويرتبط هذا بحب الجاهلين لوضوح الألفاظ وقطعيتها . فمن خصائص الشعر الجاهلى أنه يتوخى الوضوح فى كل شىء ويلتمس التحديد القاطع للأشياء، أو لنقل أنه كان يطلب الواقع ويريد أن يعبر عنه دون أن يشوبه لبس أو شبهة من أى نوع، وهذا واضح فى مختلف جوانب الفكر العربى، وهو المسئول عن حب العربى القديم للبيت الرنان المستقل استقلالا تاما عما قبله وبعده، ولذلك كرهوا ارتباط البيت الواحد بالبيت الذى يليه (التضمين) وعدّوه عيبا من عيوب الشعر، وأغلب الظن أن شاعر الشطرين المعاصر ما زال يتحاشاه غير أنه لا يبالى كثيرا أن يقع فيه أحيانا ومن ذلك قول بدوى الجبل:

خضبت غرّة الصباح فقد نمّ

عليها بالعطر والتوريدِ

قدر أنزل الكمىّ عن السَّرْ

ج وألوى بالفارس المعدودِ

وفيه تأخر فاعل الفعل (نمّ) الوارد فى البيت الأول فلم يجئ إلا فى أول البيت الثانى، وتدل القافية الواحدة على حب الجاهلى للقطعية، فكان كل بيت يختتم بقافية كأنها سياج عال لا يمكن تخطيه، ولذلك استعملوا السجع فى النثر، كما أنهم مالوا إلى استعمال العبارات القصيرة فى نثرهم المسجوع ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة.

وما من شك فى أن القافية الموحدة تؤثر فى شكل الفكر الذى تتضمنه القصيدة، ولذلك ترتبط به، وعلى الشاعر أن يدرك هذه القضية إدراكا واضحا، وتنفع القافية الموحدة فى الموضوعات التى يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسيما يشد المعنى ويجمعه فى تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول، وإنما يتسلل المعنى تسللا ليّنًا، وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت فى القصيدة خلافا للقافية المتغيرة، فإن اختتامها فيه شىء من العسر بالنسبة للشاعر؛ لأن المعنى يلوح وكأنه لا يريد أن ينتهى بسبب تسلسل الفقرات، كل فقرة تنهض بجزء من المعنى جديد.

وقبل اختتام هذا الفصل، أود أن أشير إلى أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر فى أنها ينبغى أن تكون مضغوطة مركزة تحوى معانى كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ، خلافا للنثر فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة، ومن وسائل التركيز فى الشعر، حشد المعنى المسهب فى عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من إيحاء وإشعاع، ولذلك نجد الشعر يستعمل دائما أقل الكلمات للتعبير عن المعاني الكبيرة. قال محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية:

أحبك،

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى،

أنت، والحب، والموت

إن العمق الفكرى فى هذا الشطر الواحد المقسم على ثلاثة أسطر يبدو بلا حدود؛ لأن الشاعر يحس اللانهاية فى هذه الحبيبة التى يخاطبها فهى واسعة، شاسعة الأبعاد، لا تحدها النهايات، ثم إنها ليست وحدها اللانهائية، وإنما يشاركها فى ذلك «الحب» ذلك الأحساس الغامض الفريد الذى أعطى الإنسانية كل ما لها من غناء وفلسفة وأبعاد، و«الموت» كذلك عميق، ولعله أعمق الثلاثة ولذلك وضعه محمود خاتمة لشطره البديع الجمال، والواقع أنه أدرج العناصر الثلاثة مرتبة، فالحبيبة عميقة، ونفسها مسربلة بالإبهام إلا أن «الحب»- تلك العاطفة الخصبة المذهلة- أعمق منها، والحب شاسع المسافات، مترامى الأطراف، ولكن الموت أكثر امتداداً فى اللانهاية منه، ولعله لا يخفى على القارئ أن محمود درويش إنما يستعمل «الموت» هنا ببعدين اثنين: هما البعد الفلسفى، والبعد الواقعى، فالموت من جانبه الفكرى لا نهاية له؛ لأنه مطلسم مغرق فى الإبهام، ولأن علمنا بما يأتى بعده قليل، ولكن للموت جانبا آخر هو الذى يقابله الشاعر كل يوم لأن موت المواطنين الفلسطينيين بسكاكين الصهاينة لا ينتهى وإنما يستمر ليل نهار، صباح مساء ما دام الاحتلال الصهيونى لفلسطين مستمراً، ونحن ندرك هذا المعنى من ملاحقتنا لكلمة «الموت» فى بقية شعر محمود درويش.

والرمزية إحدى الوسائل التى يستعملها الشعراء فى بث الحياة فى الكلمة. فلننظر ثانية فى مثال من شعر محمود درويش وسنختار شطرين متباعدين من قصيدته «الأغنية والسلطان»:

«أخبروا السلطان:

أن الريح لا تجرحها ضربة سيف

أخبروا السلطان:

أن البرق لا يحبس في عود ذره»

ولو تأملنا هذين الشطرين الجميلين لوجدنا أن محمود يتحدث بالرموز، متحاشيًا مزالق صراحة تعرضه إلى اضطهاد السلطة الصهيونية التى لا إنسانية لها ولا ضمير ولا ذمة، وقد رمز الشاعر إلى وطنه الضائع فلسطين بالريح العاصفة العاتية الجبارة التى لا يوقف اندفاعها شيء، وجعل السلطان رمزا للحكومة الصهيونية بكل ما لها من جرائم وغباء. ويشعرنا محمود برموزه الناجحة أن محاولات إسرائيل لقتل فلسطين الإسلامية العربية وتحويلها إلى فلسطين صهيونية، أمر يستحيل أن ينجح؛ لأن الصهاينة كمن يمسك سيفا حادا ويريد أن يضرب به الرياح لكى يخضعها ويوقف عصفها المندفع، وسرعان ما تطيش ضربة السيف فلا تستطيع أن تجرح الإعصار.

وفى الشطر الثانى، رمز الشاعر إلى وطنه بالبرق الذى يسطع على الليل كله فى دفقات كهربائية رهيبة محملة بطاقة قهارة لا يغلبها شيء، وقد جعل الشاعر السلطة المحتلة غبية كل الغباء عندما تحاول بلا انقطاع أن تحبس هذا البرق المتمرد، المشحون، الجبار فى «عود ذرة» تافه صغير.

وبهذين الرمزين الناجحين يصيح محمود درويش بالعدو الصهيونى أن محاولاته عبث، وأن ضرباته الموجهة إلى عنق الشعب الفلسطينى تذهب هدراً وتضيع، فالريح هى التى تقهر السيف، والبرق لا يمكن أن يحتويه شيء، وفلسطين راسخة ثابتة، فى نهاية الأمر، فلن يقهرها أحد.

وهكذا تصبح الرمزية أبعادا مبتكرة للغة الشاعر، وتمد قصائده امتدادا واسعًا يشحن الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها، ويصل ذلك إلى حد يجعلنى موشكة على أن أحكم بأن الرموز هى البعد الرابع للكلمات، وذلك حين يكون البعد الأول هو المعنى المعجمى، والبعد الثانى هو المعنى المستعمل فى الحياة وهو عادة أكثف وأغزر وأكثر حياةً من الأصل الذى يحيا فى القاموس؛ لأن الاستعمال يخصب الكلمة ويشحنها كما

تشحن البطارية، أما البعد الثالث للألفاظ فهو المعانى التى قطّرها فيها الشعراء عبر عصور الأدب، وكثيراً ما تكون أدق من الألفاظ التى يستعملها عامة الناس. وبعد هذه الأبعاد الثلاثة تأتى الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة، وليكون الشاعر أشبه بقائد الفرقة الموسيقية الذى يوجه العازفين بعصاه الحساسة المرهفة فيبعث التعبير والموسيقى فى لغة القصيدة، ويمنحها إياها إيقاعا خصبا، ومتناسقا وحيا..

الهوامش:

(١) ينسب الشاعر إلى الله- سبحانه- مواقف مثل الاستغراب والتساؤل والظن، وكلها من صفات المخلوقات، ومن الخطأ أن تنسب إلى الخالق الذى يعرف كل شىء، بحيث لا يدهشه موقف، ويعلم ما فى نفوس عباده بحيث لا يحتاج الى أن يسألهم عما يحسون، ويمتلك اليقين الكامل القاطع بحيث لا يقع فى الظن كما يقع البشر. والحق أن إيليا قد صور الله- سبحانه وتعالى- كما يصور الشعراء آلهة الميثولوجيا الوثنية، وهى غلطة لا نرتضيها، وقد أضفت ظلالا من الركاكة على القصيدة.

(٢) لابد لى أن أكون أمينة فأشير إلى أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد ألف كتابه «الغربال» وهو شاب يافع قليل الاطلاع، لذلك وقف فى مـؤتمر الأدباء العـرب ببلودان سنة ١٩٥٦، وهز جـمـهـور الحاضرين هزًا ملحوظا عندما صرح بأنه قد تراجع عن كثير من آرائه العنيفة التى وردت فى «الغربال».

(٣) كتاب «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» لضياء الدين بن الأثير قدمه وحققه الدكتور أحمد الحوفى، والدكتور بدوى طبانة (دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة) ص٧.

(٤) الفلك الدائر لابن أبى الحديد، (القاهرة) ص٣٠٥.

الفصل الثانى

القافية فى الشعر العربى الحديث

يبدو، على الظاهر، أن محاولات الخروج على القافية الموحدة بدأت منذ العصر الجاهلى، فقد نسبوا إلى امرئ القيس نوعا من أنواع الموشح سموه (المسمط) يجرى كما يأتى:

توهمت من هند معالم أطلال   عفاهن طول الدهر فى العصر الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف   يصيح بمغناها صدىً وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف   وكلّ مسفٍّ ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطالِ

والواقع أننى لا أستطيع أن أقر نسبة هذا الشعر إلى امرئ القيس، وإنما أرى أن الشعر الجاهلى لم يعرف إلا القافية الموحدة كما يدل كل ما وصلنا منه. وقد استمر حرص الشاعر العربى على وحدة القافية فى صدر الإسلام والعصرين الأموى والعباسى، ولا يخرج على هذا الحكم إلا تلك الأشطر الغريبة كل الغرابة التى أوردها الباقلانى منسوبة إلى ابن دريد وساقتطفها فيما يأتى:

ربّ أخ كنت به مغتبطا
أشد كفي بعرى صحبته
تمسكا مني بالود ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حل روحي جسدي
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فأستصعب أن يأتي طوعا فتأنيت أرجّيه
فلما لجّ فى الغيّ إباء
ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدى منه
ولم آس على ما فات منه... إلى آخره(١)

إننا نلاحظ فى هذه الأشطر أن الشاعر سواء أكان ابن دريد أو سواه قد نبذ القافية نبذا تاما وجاء بأسطر سائبة[٢]، وهذه هى الحالة الأولى فى تاريخ الشعر العربى. والمؤسف أننا لا نعرف سر هذه الأشطر، فهل هى حقا من شعر ابن دريد مع أن لغتها ركيكة مخالفة لشعره المعروف عنه؟ وإذا كانت له فلماذا نظمها؟ أكان يداعب بها أحد العروضيين متحدياً؟ ولماذا لم يعد إلى نظم مثل هذا الشعر السائب المخالف كل المخالفة لنهج الشعر فى تلك العصور؟ ولماذا لم يقف عند المقطوعة أى باحث آخر غير الباقلانى؟ كل هذه أسئلة لا جواب لها.

كذلك لابد لى أن أشير إلى القافية الغريبة كل الغرابة التى استعملها أبوالعلاء المعرى فى أربعة أبيات من مجزوء الرجز، نسبها إليه ابن خلكان فى كتابه (وفيات الأعيان) وهذا نصها:

«أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى لكى تحدث عهدا بك يا خير الأخلاء، فما مثلك من غيَّر عهداً أو غفل».

وعلى هذه الصورة أثبتها ابن خلكان وكأنها نثر لا وزن له، ولكن بعض الأدباء فكر فيها ووجدها موزونة مقفاة كما يأتى:

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الـ
واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ
ـخالى لكى تحدث عهدا بك يا خير الأخل
لاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل[٣]

إن هذه الأشطر الرجزية غريبة كل الغرابة، لأن المعرى- إن كان هو ناظمها حقا- قد أباح لنفسه ما لا يباح وهو أن يجعل أل التعريف قافية، لا بل إنه تمادى أكثر من ذلك، فجعل النصف الأول من كلمة «الأخلاء» قافية للبيت الثالث، ولكنه على كل حال قد حافظ على حرف اللام روياً للأبيات الأربعة على صورة عجيبة غاية العجب. ويبدو لى أنه لابد أن تكون وراء هذه الأبيات الغريبة حكاية ما كأن يكون أبوالعلاء يداعب بها صديقا فيخرج على العرف الشعرى خروجاً تاماً ويرتكب ما لا يسمح به، والمحزن أن تاريخ الأدب العربى كان ينقل ولا يشرح الظروف الخاصة الكامنة وراء المنقولات، فهو يثبت الأبيات ولا يذكر ظروف نظمها وأسبابه.

مهما يكن من أمر، فقد استمرت القافية الموحدة تسيطر على الشعر العربى حتى ظهر الموشح فى الأندلس، وتاريخه معروف، وفيه نجد الشاعر العربى يخرج إلى القافية المنوعة التى تجرى وفق نسق ثابت يتكرر فى كل مقطوعة، وكانت أجرأ خطوة بعد ذلك هى التى خطاها شعراء العراق فى القرن الحادى عشر الهجرى عندما ابتكروا الشعر المسمى بالبند، وفيه نوعوا القوافى دونما نسق ثابت، فكان الشاعر يغير القافية عندما يشاء ولا يتقيد بنموذج معين، وهذه أول حالة فى الشعر العربى يكون فيها تنويع القوافى حرا تمام الحرية ولا يقيده إلا ذوق الشاعر، والمؤسف أن أسلوب البند بقى فى العراق، فلم ينتشر فى العالم العربى إلى درجة أن الأدباء فى بلاد الشام ومصر وتونس والجزائر والمغرب لم يسمعوا به إلا فى هذا العصر، وذلك بعد صدور كتابى «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢، ولذلك جاءت حركة الشعر الحر حركة مفاجئة، ولو كان البند معروفًا لذاب كثير من عنصر المفاجأة، والذى يهمنا هنا هو أسلوب تنويع القوافى، فإن الشعر الحر جرى مجرى البند فى عدم التزام نسق معين تجرى وفقه التقفية.

وفى عصرنا جنح الشعر العربى إلى التخلص من القافية بوصفها أسراً للشاعر، وبدأ ذلك منذ العقد الثانى من القرن العشرين، وكانت المحاولات الأولى تجارب فى حقل شعر الشطرين الخليلى نفسه خلافا لما صنع الأندلسيون من تنويع قوافى الموشحات، ومن أوائل الذين نظموا قصائد مرسلة من شعر الشطرين الشاعر جميل صدقى الزهاوى الذى اختار من شعره هذا قصيدة جعل عنوانها «الشعر المرسل» وجاء فيها:

أسائلنى عن غاية الخالق اسكتى
فما لى على هذا السؤال جواب
إذا حيا الإنسان صادف منكرا
وإن مات لاقى منكرا ونكيرا
إذا قلت حقا خفت لوم مخاطبى
وإن لم أقل حقا أخاف ضميرى
أرى الناس إلا من توفر عقله
من الناس أعداءً لكل جديدِ(٤)

وهذه قصيدة تلفت النظر بخاصية غريبة فيها، فما كاد الشاعر يخرج على التقفية آتيا بشعر غير مقفى حتى جاءنا بأبيات شعر غير مترابطة، وإنما يقف كل منها معزولا مفروزا بحيث كان كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها فلا علاقة له بالبيت المجاور له، كان البيت الأول يتناول غاية الخالق من خلق البشر، وتحدث البيت الثاني عن متاعب الإنسان في الحياة الدنيا وبعد الموت، وانشغل الثالث بحيرة المرء بين ضميره والناس، واهتم الرابع بنفور المجتمع من كل جديد، وإني لأتساءل: لماذا قطع الشاعر الجذور الرابطة للأبيات بمجرد أن نبذ القافية؟ كأني به يعتقد في صميم نفسه أن القافية هي التي تلم شتات المعاني وتوحد القصيدة، فما كادت تزول حتى انفرط عقد الأبيات وتساقطت معزولة لا يربطها رابط، ويبدو أن الزهاوي كان في صراع مع فكرته هذه، فهو يعتقد من جهة بأن القصيدة المرسلة مقطعة الجذور، لا يشدها شيء بحيث يكوّن منها وحدة متكاملة، ومن جهة ثانية يحاول أن ينادي بالجديد ويعلن للوسط الأدبي أنه مقتنع بأن القصيدة المرسلة يمكن أن تكون مترابطة، وأغلب ظني أن القصيدة السابقة تدل على الجانب غير الواعي من تفكير الزهاوي، أما الجانب الواعي- وهو الجانب المتحدي للوسط الأدبي- فقد أعطانا قصيدة أخرى جعلها الشاعر مترابطة المعاني رغم انعدام القافية، وبذلك يشعر أنه يثبت اقتناعه بضرورة التجديد، وفيما يأتي مقطع من قصيدة أخرى له مترابطة رغم كونها مرسلة بلاتقفية:

قد شجتني حمامة تتغنى	وق غصن لدنٍ من الليمونِ
سجعت في الصباح إذ يثب النو	ر على النهْر والرُبى والبطاحِ
ورأتني أدنو فكفت عن السجـ	ـع كمن خاف طارئا قد يضيرُ
لا تخافي مني فما أنا إلا	شاعر شجوه كشجوكِ جمّ
إنما نحن يا حمام سواء	فكلانا قد أبعد الدهر إلفه(٥)

مهما يكن من أمر، فإن دعوة الزهاوي لم تنجح إلا لدى قلة من الشعراء مثل عبدالرحمن شكري الذي وردت نماذج كثيرة للشعر المرسل في ديوانه، فمن ذلك قوله في مجموعته «ضوء الفجر»:

نرى في اليوم ما هو في أخيه	كذاك حياة أبقار السواقي
ولولا عصب عينيها لكانت	تعاني اليأس والسأم الدخيلا
ولولا خدعة الأمل المرجّى	لأسلمنا النفوس إلى الحمام
وليس العيش إلا ما نعمنا	به أيام غرح في الشباب

ونلاحظ أن الأبيات مترابطة، وهناك اختلاف بين الأدباء حول الذى بدأ القصيدة المرسلة فى القرن العشرين، ويقول الزهاوى مصراً إنه هو الذى بدأ، ويؤيده فى هذا الحكم س. موريه فى كتابه (حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث)، وقد محص فيه قضية الشعر المرسل وبدايتها، ويؤكد موريه أن أول صورة ناجحة للشعر المرسل هى مسرحية «مقتل سيدنا عثمان» لمحمد فريد أبى حديد -يرحمه الله- وقد صدرت سنة ١٩٢٧، ووصل الشعر المرسل- كما يتابع موريه- إلى مستوى أعلى فى إنتاج على أحمد باكثير -يرحمه الله- وقد تحدث عن ذلك فى كتابه (محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) القاهرة ١٩٥٨، وكان أول أثر مسرحى استعمل فيه على أحمد باكثير الشعر المرسل ترجمته المسرحية (روميو وجولييت) وقد سمى ذلك (النظم المرسل المنطلق والنظم الحر) وأقتبس منه المقطع الآتى:

طالما كانت تستيقظ فى الأسحار فتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عينىّ فى رفق حتى لا توقظنى
وأسارقها الطرف حينا فحينا فألمح فى شفتيها ارتعاش الصبا
وقد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء
وفى عينيها اغتباط الطفل تملى من ثدى أمه
ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل
ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل
إلى جنبى وتعود إلى نومها فى طمأنينة وغزارة

إن هذا النص مرسل لا قافية تشطره باستثناء شطرين على أننى أتحفظ فى تسمية هذا وزنا؛ لأن أشطره نثر لا وزن له، ونصفها من المتدارك والخبب دونما تدرج ولا تحفظ. والمهم أن الزهاوى نفسه لم يتقبل دعوة الشعر المرسل لا فى ذهنه غير الواعى فحسب، وإنما فى وعيه الكامل أيضا، لأنه سرعان ما تنكر لهذا الشعر وعاد إلى الشعر المقفى سواء أكان ذلك بالقافية الموحدة أم القافية المنوعة، غير أن الزهاوى مضى بعيداً وانجرف إلى الطرف الأقصى المقابل عندما نظم مطولته الملحدة (ثورة فى الجحيم) التى تزيد أبياتها على أربعمائة، وقد جعلها موحدة القافية على روى الراء، مع

أنها طويلة طولا مفرطا، فإن ذلك لم يغره بترك القافية أو بتنويعها في الأقل، وهذا يدل دلالة أكيدة على أنه لم يكن جادا حين دعا إلى الشعر المرسل وحين هاجم القافية وهوّن من شأنها، فها هو يلتزم بقافية رائية في أكثر من أربعمائة بيت دونما سأم ولا ضيق.

والذي يبدو ليّ أن شعر الشطرين يحتاج إلى القافية- سواء أكانت موحدة أم منوعة- احتياجا هو من طبيعته، لأن موسيقى الشطرين عالية، وتساوي هذين الشطرين- ظاهريًا- يجعل من الضروري أن يتميز الشطر الثاني بقافية قوية تنهي البيت لتبدأ بيتًا جديداً، ونحن نعلم أن البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة فلابد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع، وإلا فبماذا يتميز الشطر الثاني عن الأول؟ والواقع أن عدم وجود القافية يجعل نظام البيت لا داعي له، بحيث يصبح الأفضل أن نجعل القصيدة ذات شطر واحد، وقد يقول القائل الذي يجهل العروض العربي: ومن قال إنه شعر ذو شطرين؟ إن القافية هي التي تجعلهما شطرين فإذا أزلناها أصبح شعر الشطرين ذا شطر واحد، وأقول في الرد على هذا: إن إجماع الأدباء والعروضيين والباحثين على أنه شعر ذو شطرين لم يأت مصادفة ولا اعتباطا؛ لأن الشطر الأول في كثير من الأحيان يختلف عن الشطر الثاني بوجود العروض واختلافه عن الضرب، ولذلك كانوا يعينون التشكيلة بأنها مجموع العروض والضرب فلو كان ذلك الشعر ذا شطر واحد لما كان هذا، ومن ذلك كله يبدو لي أن شعر الشطرين لابد له من القافية، ولذلك لم تنجح محاولات الشعراء في جعله مرسلا، والدليل على هذا أن الشعراء المعاصرين مازالوا حتى هذه اللحظة يختتمون شعر الشطرين بقافية، لأن الشعر المرسل منه لم ينجح، بينما أصبح أكثر الشعر الحر الآن مرسلا بلا قافية ويبدو ذلك أقل قبحا بكثير من مرسل الشطرين، والذي يلوح أن الشاعر المعاصر يستشعر في صميم نفسه أن الشعر الحر قد يتقبل فيه الارسال بلا تقفية، أما شعر الشطرين فذلك في كل الحالات مرفوض فيه تماماً، ولابد له من القافية مهما فعل الشاعر.

وبعد عصر شوقي، والزهاوي، والرصافي، وعمر أبي ريشة، وبدوي الجبل، وحافظ إبراهيم، وأفراد جيلهم جاءت فترة من الزمن أقبل فيها الشعراء إقبالا واضحاً على تنويع القوافي، تهربا من التصنع والإرهاق والرتابة التي قد تضفيها القافية الموحدة خاصة وأن الشاعر المعاصر بدأ يكتب المطولات ولم يعد توحيد القافية ممكنا، وكان التنويع في البداية يتم وفق خطة مرسومة سواء أكان الشعر على شكل رباعيات أو سداسيات أو على شكل موشحات منوعة الأشكال أو على صورة مقطوعات حديثة

الأساليب لا نهاية لنماذجها، ونجد هذا لدى كثير من شعراء تلك الفترة مثل صلاح الأسير، وإيليا أبى ماضى، وإلياس أبى شبكة، وعلى محمود طه، وأمجد الطرابلسى، وجبران، وميخائيل نعيمة، ومحمود حسن إسماعيل، وفوزى المعلوف، وأبى القاسم الشابى، ومحمد الهمشرى، وشعراء آخرين نظموا الشعر بين العقد الرابع والعقد السادس من القرن العشرين، والملحوظ هنا أن تنويع القوافى كان يتم بالارتباط بنموذج معين يتكرر فى كل مقطع من القصيدة دون أن يخرج الشاعر على ذلك النموذج.

واستمر ذلك حتى بزغت حركة الشعر الحر عام ١٩٤٩، وأسلمت القافية إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلا فى البند الذى ظهر فى العراق فى القرن الحادى عشر الهجرى، أصبح الشاعر ينوع القوافى متقدمًا خطوة على ما وصل إليه شعراء المقطوعة السابقون، ذلك أنه أصبح ينوع القوافى على غير نظام محدد يأخذ به نفسه، وإنما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية، ولنأت بمثال من شعر عبدالوهاب البياتى نختاره من قصيدته «الأمير السعيد»:

وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت وعاد
إلى نفس الحزن والشعور بالضياع
وأنت فى حديقتى تسير
يا سيدى الأمير
منفردا سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء
فى قصرها الوردى فى أرجوحة الضياء
وهى تغنى أغنيات الهجر واللقاء
«يا فارس الضباب
عرّج على قصرى فى السحاب
إنى هنا وحيدة فى الباب
من زهر الليمون واللبلاب
ضفرت إكليلا لك الغداة

أموت يا فارسي الصغير

إن لم تعد إليَّ يا فراشة تطير

في حلمي يا حبي الأخير».[٦]

ونلاحظ هنا أن القوافي متتالية على غير تداخل؛ فالشاعر يأتي بما يأتي: (شهرزاد، عاد، تسير، أمير، حسناء، ضياء، لقاء، ضباب، سحاب، باب، لبلاب، صغير، تطير، أخير)، وهذا صنف من التقفية يكثر في الشعر الحر الأول لعبدالوهاب البياتي في فترته الأولى، والواقع أن عبدالوهاب البياتي قد تطور فيما بعد إلى استعمال القوافي المتداخلة في بعض الأحيان كما في القسم السادس من قصيدته «الموت في الحب»، أما نزار قباني فهو مغرم بالقوافي المتتالية المعزولة في كل شعره، وهذا يعطي قصائده صفة القصائد ذات المقطوعات غير المتساوية ولست أجده يداخل القوافي في أية قصيدة من شعره، وهذا - فيما أرى - يناسب شعره؛ لأنه لا ينظم القصيدة ذات الأعماق الرمزية والأبعاد السايكولوجية التي تتلاءم مع القوافي المتداخلة.

أما الصنف الثاني، وهو صنف القوافي المنوعة المتداخلة التي تتكرر على غير نسق، فهو يكثر في شعري منذ أول عهدي بالشعر الحر، وهذا مثال من قصيدتي «الأفعوان»:

أين أمشي؟ وأي انحناء

يغلق الباب دون عدوّي المريبْ؟

إنه يتحدى الرجاء

ويقهقه سخرية من وجومي الرهيبْ

إنه لا يحس البكاء

أين أين أغيبْ؟

هربي المستمر الرتيب

لم يعد يستجيب

لنداء ارتياعي، وفيم صراخ النداءْ؟

هل هناك ملاذ قريب

أو بعيد وإن كان خلف السماءْ؟

أو وراء حدود الرجاء

ثم ذات مساءْ

أسمع الصوت: سيرى فهذا طريق عميق

يتخطى حدود المكان

لن تعى فيه صوتا لغمغمة الأفعوان

إنه... سحيق

ربما شيدته يد فى قديم الزمان... إلى آخره(٧)

هنا نجد القوافي: "انحناء، مريب، رجاء، رهيب، بكاء، أغيب، رتيب، يستجيب، نداء، قريب، سماء، رجاء، مساء، عميق، مكان، أفعوان، سحيق، زمان" ويلاحظ هنا أن القافية كانت تأتي مرة على شكل «أ ب أ ب»، ومرة أخرى على شكل «أ ب ب أ». أما شعر بدر شاكر السياب الأول، فكان ذا قواف متداخلة مثل شعرى، وسأقتطف المثال الآتى من قصيدته «اتبعينى» يقول رحمه الله:

اتبعينى، ها هى الشطآن يعلوها ذهول

ناصل الألوان كالحلم القديم

عادت الذكرى به، ساج كأشباح نجوم

نسى الصبح سناها والأفول

فى سهاد ناعس بين الجفون

فى وجوم الشاطئ الخالى كعينيك انتظار

وظلال تصبغ الريح وليل ونهار

صفحة بيضاء تجلو فى برود

وابتسام غامض ظل الزمانِ

للفراغ المظلم البالى على الشط الوَحيد

اتبعينى فى غد يأتى سوانا عاشقانِ

فى غدٍ حتى وإن لم تتبعينى

يعكسُ الموج على الشط الحزينِ

والفراغ المتعب المخنوق أشباح السنينِ(٨)

هنا نجد القوافي تتداخل كما يأتي: «ذهول، قديم، نجوم، أفول، جفون، انتظار، نهار، برود، زمان، وحيد، عاشقان، تتبعيني، حزين، سنين»، ولو نحن راجعنا الشعر الحر الذي ينظمه شعراؤنا الآخرون مثل صلاح عبدالصبور لوجدناه ينتمي إلى أحد هذين الشكلين من التقفية، يقول صلاح في قصيدته «أغنية ولاء»:

صنعت لك

عرشا من الحرير مخملي

نجرته من صندل

ومسندين تتكي عليهما

ولجة من الرخام صخرها ألماس

جلبت من سوق الرقيق قنيتين

قطرت من كرم الجنان جفنتين

والكأس من بللور

أسرجت مصباحا

علقته في كوة من جانب الجدار

ونوره المفضض المهيب

وظلّه الغريب

في عالم يلتفّ في إزاره الشحيب

والليل قد راحا

وما قدمت أنت يا زائري الحبيب(٩)

وهذا مقطع يحتوي على قواف متداخلة حينا، وغير متداخلة حينا آخر مع وجود أشطر سائبة لا قوافي لها، وقد أصبحت هذه الأشطر تتزايد حتى نبذ صلاح القافية نبذا تاما في مسرحياته الشعرية.

نحن إذن بإزاء صنفين من التقفية المنوعة على غير نسق محدد: صنف القوافي غير المتداخلة، المعزولة، المتتالية كما في قصيدة البياتي ، وصنف القوافي المتداخلة، كما في قصيدتي وقصيدة بدر شاكر السياب.

والذى ألاحظه أن للقافية تأثيراً مباشراً فى شد القصيدة وجمعها فى وحدة متكاملة، حتى تكاد تكون هى الرابط الذى يوحد الأشطر، ولذلك يبدو لى أننا عندما نستعمل طريقة القوافى المتجاورة غير المتداخلة نساعد على صورة ما فى أن نجعل كل مجموعة من الأبيات مستقلة عن المجموعة الأخرى، فمجموعة الأشطر ذات القافية الرائية قد تنعزل الى حد ما عن مجموعة الأشطر المجاورة ذات القافية البائية، وبذلك تتكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الذى تخلقه القوافى المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان:

١- القوافى ذات التداخل الجزئى المعزول وفيما يمكن أن تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشاعر قوافى متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قواف متداخلة فيما بينها، ولكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضا، وإنما ينتهى تداخلها فى نقطة ما كما لو أننا رتبنا القوافى فى القصيدة كما يأتى:

(ب أب ب أب) (دردرردر) (س ع ع س س ع)

وهذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة أيضا، وقد تجزئ جو القصيدة إذا نحن دققنا النظر فيها.

٢- القوافى ذات التداخل الكلى المترابط وهى التى تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافى هكذا: (ب أأ ب ب أدأددب رأب درب س ر س أأددس س دع أ ع دع دس س ع دأ)، هنا لا تبقى وحدات معزولة مطلقًا، وتصبح القصيدة كيانًا مترابطا مشدوداً يسعد السامع لأنه يشوقه إلى قافية معينة ثم يأتى بها فجأة، وهذا التسلسل الحر بلا تقييد، موجود إلى حد ما فى شعرى الحالى.

ومن أصناف القوافى الصنف الذى استعملته فى قصيدتى (الماء والبارود)، حيث أقول فى افتتاحيتها:

الله أكبر
الله أكبر
هتافة الأذان فى سيناء تبحر
من مدها تسيل فى الصحراء أنهر(١٠)

وقد التزمت هذه القافية المجردة من الردف والتأسيس طوال القصيدة كلها وكنت أخرج عليها كل مرة وألتزم قوافى أخرى غيرها، وفجأة أعود إليها وآتى بمجموعة أشطر تنتهى بها سواء أكانت متتالية، أم متداخلة مع قواف أخرى، وسرعان ما أعود وأترك القافية الأساسية واستعمل قوافى أخرى منوعة ثم أعود إليها، والملاحظ هنا أننى لم ألتزم بطول معين أو بنظام مقطوعة، وإنما بقيت القصيدة حرة حرية تامة على طريقة الشعر الحر ما عدا أننى كنت أعود إلى القافية الرائية الأولى فى أحيان كثيرة فأصبحت هذه القافية كأنها العمود الفقرى لقصيدة حرة حديثة، وهذا ما أقترح أن نطلق عليه اسم «الموشح الحر»؛ لأنه ذو لازمة لها قافية معينة تعود باستمرار، كما أن قافية اللازمة فى الموشح تبقى تعود فى نهاية كل مقطوعة، والفرق بين الموشح الحر والموشح الاعتيادى، أن موشحنا الحر الأول خال من نظام المقطوعة بعدد أشطرها المحدد، ونسق تفعيلاتها الثابت، وإنما هو شعر حر خال من قيود التقفيه خلوا تاما، وفيما يأتى مثل ثان من قصيدة "الماء والبارود":

الله أكبر

ضج بها المعسكر

يا صائمون انتظروا

إن وراء جدبكم جذر حنان سوف يزهر

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

ورحمة من ربكم تتحدر

الله أكبر

يا صائمون ربكم قد سمع الدعاء

والطائرات أقبلت تهدر فى الفضاء

تقذفكم صواعقا وتمطر

على روابيكم لظى حرائق تريد أن تغرقكم فى برك الدماء

والله فى سمائه يقدّر

يدبّر

يمطر فوق صومكم أنداءً

يسقيكمو من يد أعدائكمو أحلى كؤوس الماءْ
ووجهه الغامر فى شراسة النيران كوثر
وطوق ورد أحمر
وبلسم وماء

مهما يكن من أمر فإن عبدالوهاب البياتى كان من أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب من القافية، وقد بدأ هذا لديه بأن راح يورد أشطراً سائبة مفردة خلال قصائده الحرة ذات التقفية غير المتداخلة، ونجد هذا قائما أمامنا فى قصيدته «الأمير السعيد» التى اقتطفنا منها حيث كان لا يبالى أن تأتى كلمات لا مثيل لرويها مثل «الضياع، السعيد، الغداة» التى تركها بلا قواف تماثلها مع أنها جاءت وسط قواف اعتيادية لها مماثلات، ومثله فى هذا صلاح عبدالصبور فى «أغنية ولاء».

وأما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم وإنما أكتب هذا الفصل لكى أحتضنها وأشعل حولها الثريات، وألحّ على الشعراء ألا يتخلوا عنها، ومثلى فى هذا بدر شاكر السياب- يرحمه الله-، فها أنا ذى أمسك بمجلد ديوانه فلا أجد له ولو شطراً واحدا غير مقفى فى شعره كله سواء ما كان منه حراً، أو من شعر الشطرين، ولقد مات بدر سنة ١٩٦٤، وحتى لو سعد الشعر المعاصر بحياته حتى اليوم ما أظنه كان سيتخلى عن القافية، فإن بينه وبينها صلة حب حميمة متينة لا تنفصم عراها، وكان يرسل صرخاته الشعرية الأخيرة وهو يحتضر على سرير العذاب، ومع ذلك يتمسك بالقافية ويرفض أن يفلتها.

لقد كان عبدالوهاب البياتى -على كل حال- من أوائل الشعراء الذين بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية، وحدث ذلك فى شعره تدريجيا، فبدأ أولا يترك أشطرا سائبة بين الأشطر المقفاة كما رأينا فى قصيدته «الأمير السعيد»، أما الآن فى مجموعاته الشعرية الأخيرة فلم نعد نسمع للقافية صوتًا وإنما يجرى شعره كما يأتى:

عندما يهزمنى الخليفة الأبله
فى هذا السباق القذر المجنون فى دائرة الضوء
رأيت الشمس فى عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون
خدم الملوك فى مزابل الشرق

رأيت الدم فى شوارع القارة مكتوبا به الإنجيل والمنشور
مطبوعا به جبين نيرودا
على طوابع البريد والأبواب(١١).

والذى أراه أن قصيدته تفقد ميزة كبيرة، وتخسر خسارة فادحة باطّراح القافية على هذا الشكل، والحقيقة أن ظاهرة التفلت من القافية لم تكن مقصورة على عبدالوهاب البياتى وإنما مشى بها معه جيل واسع من الشعراء، إنها ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله ينقاد لها كثير من شعراء الشكل الجديد، وإن كان طائفة من الشعراء ما زالوا يحاولون أن يأتوا ولو بقواف جزئية فى قصائدهم فلا يختمون الأشطر كلها بقواف، وإنما تكون طائفة من الأشطر مقفاة وأخرى سائبة، وسنقتطف فيما يأتى فقرة من قصيدة للشاعر عبده بدوى عنوانها «الآلات العصرية»:

لملمت الأحرف جنب الأحرف
لكن كلامى لم يوقد شمعه
جمعت وروداً جنب ورود
لكن حواراً لم يسمع فى الألوان
حدقت ولكنى لم أبصر شيئا
إلا أطرافا نادية من دمعه
إلا لوعه(١٢)

هنا نجد ثلاثة أشطر مقفاة وأربعة أشطر سائبة، ولكن الشاعر، وقد أبدع فى الصور والتعابير، لم يلتفت إلى ظاهرة طاغية حطمت قوافية ولم تبق لها موسيقى، ويتبين لنا ذلك حين نقطع أشطره المقفاة المنتهية بالكلمات: (شمعة، دمعة، لوعة)، ذلك أن الشاعر قد جهد جهدا فنيا من أجل أن يقفى هذه الأشطر لكى تعطى القافية قصيدته قواماً صُلبا وترسيها على شاطئ الشعر الكامل، وحقيقة الأمر التى لم يلتفت إليها الشاعر أن قوافيه لم تنفع قصيدته فى شىء فكأنها ليست قوافى، ووجه ذلك أن مواقع القوافى من الأشطر لم تكن متماثلة، إن تقطيع الشعر المقفى الأول كان كما يأتى:

لكن كلامى لم يوقد شمعه

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وتقطيع الشطر السابق له يجرى هكذا:

للمت الأحرف جنب الأحرف

فعلن فعلن فعلن فعلن فع (مفعولن)

وهذا يجعل القوافى غير متجانسة ولا متساوية شكلا، لأن وزن أحدها (فع) ووزن الأخرى (فعلن)، والأشطر السائبة الأخرى تكون قافيتها حينا (فع) وحينا (فعلان)، وحينا (مفعولان)، والأذن لا ترتاح إلى هذا الخليط، وبذلك يضيع جمال الصور وغنى التعبير فى هذه الأشطر الجميلة وهذه ظاهرة لا تقتصر على الشاعر عبده بدوى، وإنما هى متفشية فى شعر أغلب شعراء الشعر الحر، وعبده بدوى من أكثرهم إبداعا.

ثم نعود إلى مسألة القافية، فنجد الشاعر الحديث يخرج من مرحلة ترك بعض الأشطر فى القصيدة سائبة حتى يدخل فى مرحلة نبذ القافية نبذا كاملا، والتفلّت من دائرة ضيائها، ويقول الدكتور عبده بدوى فى قصيدة له عنوانها "الأصابع المعدنية" لم يجعل لها من القوافى إلا واحدة بعيدة عن مثيلتها:

ياصاحبتى

دنيانا صارت محترقه

عُرّينا من أوراق الخلق الأول

أخطأنا، جد فنا، قسّمنا التفاحه

خالفنا وحشًا عصريًا بثلاثة أوجه

فلماذا لا نمشى فى بستان الواقع

ولماذا لا يمضى نهر لمصبه؟

حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الآبار المسمومه

فى هذى الأيام القلقه؟

إن هذا الشعر جميل فى تعبيره، كله صور وغرابة، والشاعر عبده بدوى كما أعرفه من أغزر شعراء الجيل ثقافة، وله قدرة عجيبة على التلميح والرمز وحشد

الإشارات، غير أن قصائده الحرة تخسر خسارة فادحة وتنهار موسيقاها حين لا يجانس مواقع الأضرب كما سبق أن رأينا عند تقطيع أشطره، ولذلك نجد أن شعره اللابس شكل الشطرين يصعد إلى الذروة فى جماله وموسيقاه وصوره- غالبًا لا دائمًا- فى حين تنهار طائفة من قصائده الحرة بسبب هذه الظاهرة، ويستوى فى ذلك معه عشرات الشعراء فى مختلف أقطار اللغة العربية فنحن إذن بإزاء مسألتين اثنتين: الأولى- غياب القوافى، والثانية- ضياع ما قد يأتى منها لاختلاف مواقعها حين توجد.

وبعد هذه المرحلة التى آل إليها شعرنا الحر الحديث من غياب التقفية، ظهرت فى الشعر ظاهرة أسميها ظاهرة الشطر الطويل الذى يستغرق أشطراً متعددة كثيرة وتأتى في آخره القافية، وهذا لون جديد من ألوان التفلّت، فتلك حالة تكون فيها القافية خافتة كل الخفوت لندرة ورودها، لأن الأشطر تبلغ من الطول والامتداد حداً لا تعود معه القافية ذات رنين يلفت السمع إليه، ومن أمثله هذا الشطر الطويل قول نزار قباني:

كان فى صدرك حقلان من القطن
وكان البرنس الأحمر مفتوحًا من النصف
وجرحى كان مفتوحًا من النصف
وكان المرمر الأخضر فى الحمام
مذبوحًا من الشوق
وكانت رغوة الصابون واللاوند
تجتاح البراويز
وتجتاح الثريات
وتجتاح مساماتى
وترمينى على الأرض شظايا(١٣)

هنا نجد فى الواقع خطوة مهمة نحو نبذ الفاقية نبذاً تامًا، فما أضعف رنين كلمة (شظايا) هنا حين جاءت بعد كل تلك الاستطرادات المتتالية.

ولا بد لنا أن نقول إن ظاهرة الأشطر الطويلة هذه لم تقتصر على نزار قباني، وإنما استعملها طائفة من الشعراء، غير أن هؤلاء الشعراء سرعان ما وجدوا شطراً أطول من شطر نزار قبانى فوقعوا فيه، ذلك هو شطر القصيدة المدورة التى انتشرت

بين الشعراء الشبان انتشاراً كبيراً، ولكي نفهم طول الشطر في هذه القصيدة، لابد لنا أن نتذكر أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتي بأشطر مدورة؛ وذلك لأن التدوير قيد، يغنينا الشعر الحر أن نقع فيه، ولماذا ينظم الشاعر شطرين يجمعهما التدوير وهو يستطيع أن يجمعهما في شطر واحد طويل؟ إن الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أي حد يشاء، وهذا ينفي الحاجة إلى التدوير أصلاً، خلافًا لشعر الشطرين الخليلي الذي يصح أن يقع التدوير في آخر شطره الأول لكي يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثاني، ثم إن التدوير يمتنع في الشعر الحر، لأن هذا التدوير يقع عند العرب في العروض أي في نهاية الشطر الثاني من البيت؛ وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر إنمّا هي ضرب لا عروض، والتدوير يقع في العروض لا في الضرب، وهذا يجعله غير قابل للوقوع في الشعر الحر الذي ينتهي كل شطر منه بضرب كما قلنا.

ومع منطقية هذا الذي أقوله، أصبح الشعراء المحدثون يقعون في التدوير في شعرهم الحر، ولم يكتفوا بهذا وإنما ابتدعوا قصيدة حرة ينتهي كل شطر فيها بتدوير وقد تنتهي كل تفعيلة بتدوير، وذلك هو السبب الذي يجعلني أعدُّها أنا قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت، ويبدو لي أن الشعراء اليافعين يعترفون هم أنفسهم بهذه الحقيقة البسيطة والدليل على ذلك أنهم لم يعودوا يرصفون القصيدة المدورة رصف الشعر الحر، وإنما راحوا يدرجونها إدراج النثر الاعتيادي بلا وقفات، وهذه هي النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية من عدم الأهمية في شعرنا المعاصر، فالقصيدة المدورة تخلو من القوافي كل الخلو، ومع ذلك فإن الشعراء الذين نبذوا القافية مازالوا يفرحون إذا ما وقعت قافية عفوية في شعرهم الحر، ويدل ذلك على أنهم يعتقدون أن القافية جميلة محببة ولكنها، في رأيهم، قيد للشاعر تسد عليه أفق الإبداع فهم يتحاشونها تحاشيًا للتكلف أما إذا ما وقعت عفوا فأهلاً ومرحبا بها، والواقع أن رأيهم هذا رأي غالط لأن القصيدة تكتسب أبعاداً رائعة حين يضع الشاعر قافية في نهاية كل شطر من أشطر القصيدة، وذلك لأن القافية تحاصر ذهن الشاعر وتموسقه فيصبح قادراً على الإبداع، وتتفجر في ذهنه معان بديعة ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية، وتلك طبيعة الذهن البشري كلما حاصرناه زاد إبداعًا وروعة.

وختاما أقول إن هذه جولة سريعة بين ظواهر التقفية في عصرنا توخينا فيها الإيجاز، وكل ما أتمناه أن يتمسك الشاعر المعاصر بالقافية ولا يتفلت منها لأنها جزء أساس من موسيقى الشعر لا يصح الاستغناء عنه.

هوامش:

(١) (إعجاز القرآن) لأبى بكر الباقلانى (المطبعة السلفية) ص٥٨-٥٩.

(٢) (سائبة) اصطلاح رأيت أن أضعه اسما للشطر الذى لا قافية له.

(٣) نسخت هذه الأبيات من كتاب عبدالكريم الدجيلى (البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوصه) وقد نقلها هو من كتاب (وفيات الأعيان)لابن خلكان فى ترجمة أبى العز مظفر بن إبراهيم الشاعر العيلانى الضرير.

(٤) ديوان الزهاوى، المطبعة العربية (القاهرة ١٩٢٤) ص٣١.

(٥) نقلها عن جريدة السياسة ببغداد الدكتور أحمد مطلوب فى كتابه (النقد الأدبى الحديث فى العراق) المطبوع فى القاهرة سنة ١٩٦٨ ص٢٢٤.

(٦) ديوان عبدالوهاب البياتى/ دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص٣٠٠.

(٧) ديوان نازك الملائكة، دار العودة، الجزء الثانى (بيروت ١٩٧١) ص٧٧.

(٨) ديوان بدر شاكرالسياب، دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص٣٩.

(٩) ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة (بيروت ١٩٧٢) ص١٠١.

(١٠) مجموعة (يغير ألوانه البحر) نازك الملائكة (بغداد ١٩٧٧) ص٢٥.

(١١) (سيرة ذاتية لسارق النار) عبدالوهاب البياتى مطبعة الأديب (بغداد ١٩٧٤) ص٦٤.

(١٢) (الحب والموت) د. عبده بدوى، القاهرة ص١١٥.

(١٣) (أشعار خارجة على القانون) نزار قبانى، (بيروت ١٩٧٢) ص٨٩.

الفصل الثالث

سايكولوجية القافية

أصبح اتجاه كثير من شعراء الشعر الحر إلى نبذ القافية نبذاً تاماً سواء فى ذلك: القافية المنوعة، والقافية الموحدة، والواقع أن أسلوب شعرائنا فى معاملة القافية أسلوب المهتم بها أشد الاهتمام، فإن الشاعر الحديث لا ينبذ القافية لأنه ينكر أنها تضفى موسيقية على أشطره الحرة، وإنما ينبذها لأنه يظنها تعرقل عملية الإبداع لديه، ولذلك نجده يفرح حين تأتيه عفوا وبلا جهد قافية أو قافيتان، وهذا ملحوظ على الشعراء كلهم تقريبا.

والواقع أن ظاهرة نبذ الشاعر الحديث للقافية لا يمكن أن تنبع من سبب واحد، وإنما هى -فى ظنى- مجموعة أسباب، أبرزها ما قلناه من أن الشاعر مخطئ إذ يظن أن مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة أمر يقتل الحالة الشعرية الخصبة التى يكون فيها الشاعر وهو يبدع قصيدته، ويقص أجنحتها ويطفئ شعلتها، ومن ثم فإنه يفوز فوزاً عظيماً إذا هو نبذ التقفية وانطلق حراً من دونها، ويحدث ذلك خاصة لأن الشاعر يعتبر القافية حاكما طاغيا يحكم بالأرهاب، ويبدد طاقات المعانى المخزونة فى ذهنه خلال عملية الإبداع، وليت الشاعر الحديث يسمى القافية كما سميتها أنا يوماً «الملكة الجميلة المستبدة» فيصفها بالاستبداد، ولكنه لا يجردها من سحر جمالها الفريد، وبذلك يبقى لها نفعا لا شك فيه؛ لأنها تضفى وشاح الجمال على القصيدة إن لم يمنع ذلك من أنها ملكة مستبدة تريد أن تتحكم فى البيت كله، وتسيطر على ذهن الشاعر خلال الحالة الشعرية التى تخصب نفسه وتفتح أكمامها.

أما اعتقاد الشاعر بأن القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة، فقد ثبت لى وأنا أراقب نفسى خلال بزوغ القصيدة فى هذه السنوات الأخيرة، أن ذلك اعتقاد غالط لا أساس له، ذلك أن القافية- على عكس ما يتوهمون- تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً، ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع فى معان متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً، إن مثل هذا إنما يحدث للناظم الذى لا يملك إلهاماً متفجرا، أما الشاعر الموهوب المبدع

فلا يقع له ذلك مطلقا، والتقفية- على العكس- مفتاح سحرى يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر.

ولندرس ما يحدث لنا حين ننظم القصيدة، إننا نبدأ شطرا من الشعر الحر نراه جميلا لأنه الشطر الأول والقافية فيه حرة الجناح غير مقيدة بشيء، ثم نبدأ الأحساس بأن القافية تحول بيننا وبين الانطلاق منها، إن معنى جميلا يضيع علينا لأننا لا نجد فى الذهن قافية جاهزة تماثل ما كان قبله، ولكن لنمض فى العملية دون أن يثبط هذا الأحساس عزيمتنا، فلسوف يحدث لنا شيء فريد مذهل، لقد توقفنا نفكر فى القافية الغائبة، وربما مددنا اليد إلى ورقة فارغة ورحنا نقيد فيها تقييداً محموماً كل ما يفد على الذهن من قواف مماثلة لما نبحث عنه، وبعد أن ننتهى نلاحظ أن شطرا كاملا قد هبط على الذهن لا ندرى من أين، ونلاحظ هنا شيئين مثيرين قد وقعا لنا:

١- أن الشطر الوافد الغامض المنشأ أجمل من أى شيء قلناه فى القصيدة حتى الآن.

٢- أن القافية التى انتهى بها هذا الشطر ليست مما قيدناه فى الورقة- مع طول التفكير- وإنما طلعت من أعماق اللاوعى وأعطتنا أجمل شطر فى القصيدة.

ويدل هذا على أن القوى الباطنة فى النفس الإنسانية تتفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن، ولذلك نجد أجمل الشعر العربى قد نظم فى ظل القيود التى أضفتها القافية الموحدة على الشعر، وهذا هو عين السبب الذى يجعل الإنسان البدائى أقوى قدرة على حماية نفسه من الأخطار منا نحن الذين نعيش فى ظل السهولة التى تقدمها الحضارة إلينا؛ لأن الإنسان البدائى يستعمل قواه الخفية التى جهزه الله بها، أما نحن فقد ضيعنا هذه القوى؛ لأننا أهملناها ولم نعد نستعملها فذبلت وحاق بها الهمود، وهذا هو السبب الذى يجعل شاعراً مثل عبده بدوى يبدع فى شعر الشطرين المقفى إبداعًا أبين وأظهر من إبداعه فى ظل الشعر الحر الخالى من القافية، إن السهولة تمنح إجازة لقوى الذهن المبدعة، وهذه القوى الخصبة لا تتفجر إلا عندما تحاصرها الشدائد والصعوبات والأسئلة التى يلقيها عليها الشاعر.

ما مضمون هذا؟ إن القافية تحاصر الذهن الإنسانى حقا، ولكن لهذا الذهن طاقة عجيبة مذهلة فى خفائها وغموضها وانطوائها، فما يكاد يحاصر حتى تبدأ تلك الطاقة الخفية فى العمل فيتفجر الإبداع، إن الذهن بدلا من أن يعييه الحصار ويجعله يعقم، يلجأ إلى وسائله الغامضة الغريبة ويصبح أخصب وأكثر إبداعا وأروع أفكاراً،

وأنا أعد لحظات الحصار أكمل حالة يكون فيها الذهن الإنسانى فهو إذ ذاك يثمر ثماراً لا حدود لتنوعها وأصالتها وجمالها، ناقلا القصيدة الى أرفع ذراها الإبداعية.

ولقد تعلمت مع السنين، أن أتعطش، خلال نظم القصيدة، إلى هذه الفيوض الغامضة التى يبدو وكأنها تهبط على ذهنى من الغيب، فإن الأشطر تطلع علىّ طلوعًا أخاذا من مصدر غامض لا أستطيع تشخيصه، كما أننى لاحظت مراراً أن هذا الفيض كثيراً ما يتدفق وأنا قد تركت التفكير فى القصيدة وانشغلت بشىء آخر غيرها، فقد يحدث لى أن أكون مستغرقة استغراقا طويلا فى قصيدة أنظمها، وفجأة يطلع علىّ شاغل من الحياة الواقعية لا مهرب لىّ من الانصراف إليه تاركة القصيدة، وفى هذه الحالة، خلال التفكير فى شىء بعيد عن الشعر، تهبط علىّ أشطر كاملة بقوافيها، وعندئذ أترك عملى وأسارع الى الورقة أسجل عليها هذا الفيض، وفى أغلب الأحيان تكون هذه الأشطر أروع ما فى القصيدة، والواقع أن المسئول الأول عن بزوغها هو قيد القافية التى حاصرت ذهن الشاعر وألجأته إلى أن يستعمل طاقاته المخزونة التى زرعها فيه الله تعالى، وهذا أمر يجعل القافية مفتاحًا مسحوراً بدلا من أن تكون ما يظنه الشعراء قيداً يكبح عملية الإبداع الشعرى ويلجم العفوية، إن القافية –فى الواقع– هى التى تفتح الباب للنجوم وتنثرها فى سماء القصيدة.

وقد يكون أحد أسباب محاربة الشعراء المحدثين للقافية أنهم يريدون بمحاربتها إثبات شخصيتهم، لمجرد أن الأسلاف كانوا يتمسكون بهذه القافية، ويريد الشاعر المعاصر أن يتمرد ويقاوم وينبذ ما تمسك به أجداده ليكون له عالمه الشعرى الفريد الخاص المتميز، فالظاهرة إذن قد تنحصر فى أن تكون رغبة فى الاستقلال والإتيان بالجديد، والواقع أن الشاعر الحديث يسلك بهذا سلوك الطفل الذى يقاوم ما تريده أمه لمجرد إثبات شخصيته، مع أن فى طاعته لها مصلحته وسعادته وهو لا يدرى، إن القافية ضرورة شعرية ملحة لأنها تنشر على القصيدة وشاحًا ضبابيًا شفافًا، وتمرر عبر الكلمات تياراً كهربائيًا آسراً، وتشيع فى الأشطر حسًا جماليًا مرهفًا.

ومهما يكن من أمر، فأنا أعتقد أن تقفية القصيدة مطلب سايكولوجى فنى مُلحّ بحيث تكون الأشطر السائبة نقصًا فى الشعرية وإخفاقا لنغمها الجميل، والذى يلوح لىّ أن هناك تسعة عوامل مهمة هى التى تجعل من القافية تلك الضرورة التى لا سبيل إلى أن يستغنى عنها الشعر، وسأتناول فيما يأتى هذه العوامل واحداً واحداً محاولة أن آتى بأمثلة من الشعر ما كان ذلك ممكنا:

١- القافية، خاصة فى الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة، أو مقطعا من عبارة، قد انتهت، ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء، فتأتى القافية أشبه بفاصلةٍ قوية الشخصية تفصل بين السطوح المستوية وتنهيها بحد يشخص كيانها، وبهذا يصبح لكل شطر كيان يميزه عن الأشطر المجاورة له، أو لنقل إن الأشطر تكون أشبه ببقع باهتة اللون فتأتى القافية حمراء أو زرقاء عميقة اللون وتقف مغايرةً للون السائد فتميزه وتهبه الشخصية، إن القافية هى نقطة القوة والصلابة فى كيان الشطر.

٢- القافية الموحدة توحيداً جزئيًا أو كليًا، فى القصيدة الحرة- غير الطويلة طولا فادحا- تصبح وسيلة لخلق وحدة فى القصيدة كلها، فهى تلم شتات الجو بالنغم العالى الذى تحدثه، إنها تربط بعض الأشطر ببعضها ربطا محكمًا، وتساعد على اختتام القصيدة، فهى حين تأتى فى آخر الشطر، بعد شطرين لهما قافية أخرى، إنما تعود بذاكرتنا إلى الشطر الأول الذى جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر، وهذا الرنين يشعرنا بأننا ما زلنا سائرين على الخط، ويعطينا سعادة الإحساس بأن طريقنا مسلوكٌ مألوف، القافية اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية فى القصيدة، وهى نجمة متألقة يلقيها الشاعر على الطريق، إنها معالم مضيئة فى الدرب، ولذلك نفرح حين نصادفها وكأننا التقينا بحبيب فارقناه زمنا.

٣- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، إنها تجعله يحس أن الطريق واضحة وأنه مطمئن لا يسير فى غابة أو متاهة، وقد يكون دليلا على ما نقول أن نقرأ القصيدة المدورة؛ وهى قصيدة تُمتد صفحاتٍ بلا أية وقفات ولا قواف، وأنا شخصيًا أحس كلما قرأتها بنوع من المجهول المخيف يدير رأسى ويخنقنى، أشعر أننى فى متاهة، وبأن الدروب تضيق، وتتعاكس، وتتقاطع، وتغيب، فى ضباب راعب، ولنأت بمثال من شعر حسب الشيخ جعفر:

أضاعنى الباص الأخير، من ترى يوسع لى ركنا يقينى
البرد والمواصلات؟ غرفتى الوحيدة الضوء إلى الفجر
الجليدى الهزيل ليلة ضائعة الشارع فى فيينا، وحيداً
أنتحى ركنا بلا ذاكرة فى قهوة تعج بالأوانس الشقر
الملطخات تحت الأرض، لن أكتب شعراً هذه الليلة إنى

مطر يصنع طفل النخل فى بينا، وعشب يابس يوقد فى
ضاحية تلتف بالسرو وشمس تنضج التمر الجنوبى،
وعظم مقمر يلهو به الصبية منذ ساعة، فارغة هى القنان
البيض منذ ساعة(١)

هنا أدى غياب القافية- التى هى حدود آمنة- إلى أن تصبح القصيدة تيهًا يدير الرأس ويسلب الإنسان حس الطمأنينة، فيحس أن الوجود غابةٌ رهيبةٌ لا وضوح فيها ولا محطة للتنفس.

٤- القافية تشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة، إن القافية تعبير عن تحكم الشاعر فى كل ما يقول، ولعله يصح أن نقرر أن القصيدة التى لا قوافى لها توحى بأنها متمردة على ناظمها، تسخر من قدرته على الموسقة والتنغيم، وتعبث برؤيته الشعرية.

٥- القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعانى غير الواعية فيها، إنها تعبير عن الأفكار الداخلية التى لا يتعمدها الشاعر، وإنما تبزغ فى قصيدته من أعماق اللاوعى، ذلك أن الشاعر يهم بأن يقول الأشياء التى يفكر فيها تفكيراً واعيًا فتحايله القافية وتكشف لنا المخبوء، وتقول عن ناظمها ما لا يريد أن يرفع الستار عنه من فكرةٍ كامنة فى عقله الباطن وروحه المغيبَّة، تماما كما أن الايقاع وعدم الإيقاع فى أغانىِ الملحن الفنان يكشف حجبًا عميقة لا يدرى الملحن أنه يقولها، إن القوافى ضياءٌ كاشفٌ يُبرز الدخيلة المطوية للنفس الإنسانية إلى الخارج ويعطينا مفاتيحها، فلننظر فى مثال لهذا الذى نقول: قصيدة قصيرة للشاعر سميح القاسم سأدرجها كلها وأرجو ملاحظة قوافيها:

الخفافيش على نافذتى تمتص صوتى
الخفافيش على مدخل بيتى
والخفافيش وراء الصحف فى بعض الزوايا
تتقصى خطواتى والتفاتى
والخفافيش على المقعد فى الشارع خلفى

وعلى واجهة الكتب وسيقان الصبايا

كيف دارت نظراتى

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبّئ فى الجدارِ

والخفافيش على وشك انتحارِ

إننى أحفر دربًا للنهارِ

إن القافية فى هذه القصيدة هى السر السايكولوجى الفريد فيها؛ فهى تكشف لنا أعماقًا نفسية بديعة، ففى بداية المقطوعة أشعرنا سميح أن هذه الخفافيش- التى هى رمز لشرطة إسرائيل واستخباراتها- تحيط به، وتلتف حوله وتطارده فلا تترك حوله فراغًا لا تحتله، إلى درجة أنه أصبح يتوهم وجودها حتى على ما سماه واجهة الكتب وسيقان الصبايا، والشاهد الذى نريد الاستشهاد به هنا موجود فى الأشطر الأربعة الأخيرة وقد حدد فيها الشاعر القافية، بدافع فنى غامض لم يشخصه واعيًا وإنما ساقته إليه شاعريته المبدعة، إنها أربعة أشطر رائية هى بالنص:

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبّئ فى الجدارِ

والخفافيش على وشك انتحارِ

إننى أحفر دربا للنهارِ

فالشطران الأولان قد شخَّصا كثرة الخفافيش ومكرها وسطوتها، فهى تبدو وكأنها قد غلبت الشاعر على أمره غلبة تامة، وقد أشعرنا الشاعر بكل ما مر من أشطر أن الخفافيش ناجحة فى مطاردته، وفجأة، ومن دون أن يغير القافية جاء بشطر معاكس فى معناه لكل ما مر فقال:

والخفافيش على وشك انتحار

وبذلك هزنا هزًا عنيفا مفاجئا، وإنما تكمن قوة هذه الهزة فى أن القافية مازالت هى الراء ولم تتبدل، وهذه الظاهرة توحى بمعنى داخلى شديد التعقيد هو أن من الممكن القضاء على إسرائيل دونما تغيير لسياق الأشياء، ومن دون أن تشعر هى أو تنتبه، فكأنها تسير فى طريق صاح منبسط وفجأة تسقط فى كمين يقضى عليها، وهذا

ما صنعته القافية، فبالقافية الرائية كانت الخفافيش على الشرفة، وحتى على صورة جهاز تسجيل مخبأ في الجدار، وبالقافية الرائية نفسها أصبحت الخفافيش «على وشك انتحار»، وترادف هذه الراء في سطوة الخفافيش وفي انتحارها معا إشعاع سايكولوجي هزاز يشعرنا بأن القضاء على هذه الخفافيش شيء أكيد هو من طبيعة الأشياء، ولا يحتاج إلى جهد مستحيل كما يخشى المتشائمون، كذلك يشعرنا سميح القاسم أن انتحار إسرائيل سيكون مفاجئا لنا مفاجأة مذهلة وسيأتي دون أن نتوقعه، ومن دون أن تتغير طبائع الأشياء حولنا، وهذا ما توحي به القافية، فعلى روي الراء كان انتصار الخفافيش وبالراء نفسها اندحرت وانتحرت، وهذا يوحي بأن بذرة انتحارها كامنة في انتصارها نفسه، وذلك يشعل في النفس تفاؤلا عظيما، وهكذا أدى تواتر القافية إلى قيام لفتة سايكولوجية عمقت المعنى تعميقا شديدا وألقت عليه ظلالا جديدة ما كان الشاعر ليصل إليها لولا توحيد القافية في هذا المقطع، ولو كان جاء بالمفاجأة على غير قافية الراء لفقد الشطر قوته وسطوته وإيحاءاته المذهلة.

٦- الوجه السادس في ضرورة القافية أنها -في جوهرها- نغم يموسق الشطر، أو هي تضيف لحنًا وجوًا إلى القصيدة، فما القافية لو دققنا إلا تكرار صوت معين في نهايات الأشطر، وهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء، وتكرره يعمق الإيحاءات، فالقصيدة السائبة تفقد عنصرا مهما من عناصر الشعر، ولندرس نموذجًا من شعر محمود درويش يخاطب الصهاينة:

إن تذبحوني لا يقول الزمن
رأيتكم،
وكالة الغوث لا
تسأل عن تاريخ موتي ولا
تغير الغابة زيتونها
لا تُسقط الأشهر تشرينها

ولنلاحظ القافيتين «زيتونها وتشرينها»، إن الواو والنون هنا توحيان بأنين وبكاء، وهذا الأنين وهذا البكاء هو صوت الحق المذبوح صدر صدوراً غير واع، إن هنا إنسانا يُذبح هو الشاعر (الذي يرمز إلى الفلسطيني المسلم) ووكالة الغوث لا تهتم بموته ولا تسأل عن تاريخه، فكيف يقاوم الشاعر؟ تأتي القافية وفيها حرف مد (الواو والياء)

وفيها نون (زيتونها، تشرينها، الزمن)، وهى تشعرنا بأنين طبيعى يصدر عن الأشياء الصامتة وينبعث عن العدالة والحق والإحساس الفطرى، فحرف المد والنون عويل يقوم كالخلفية وراء عدم اكتراث السلطة المتوحشة البربرية بالمسلم المقتول، وسر جمال هذه الأشطر هو القافية النونية التى ينبعث منها العويل والأنين الممتد خلفية للصورة القاسية التى رسمتها الأشطر ظاهريا، وأجمل ما فى هذه الظاهرة أن الشاعر نفسه غير عارف بما صنع، فالمبدع يبدع ولا يشخص وجه هذا الإبداع، وهذه قاعدة الفن الأصيل دائما وقد قررها سقراط فى جمهورية أفلاطون منذ عصور بعيدة، فقال إن الشاعر يبدع أعمق إبداع، حتى إذا سئل أن يعين عناصر الجمال والأصالة فى قصيدته لم يستطع أن يشخصها أو يدرك سر الإبداع فيها، إنه عاجز عن تحليله أو إبرازه، وإنما يكون هذا من عمل الناقد الذى هو دليل فى الغابة الكثيفة التى يأخذنا إليها الشاعر، يدلنا على أن فيها طرقا واضحة وأنهاراً وطيوراً.

٧- القافية تيار كهربائى يسرى فى القصيدة ويرقرق فى ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا، إنها تكهرب السياق بمجرى موجة غامضة نستشعر سطوتها ولا نشخصها، فالقافية ليست مجرد حروف متصادية، إنها حياة الشطر، ولذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة بإطراحه لها، ولكى نثبت هذا ننظر فى الأشطر الآتية مثلا:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا فى الرمال

يداك الإلهيتان

سماءان فوق حدود المكان

إن هذه الأشطر البسيطة فى بنائها تشعرنا بأنها آتية من بعيد، من وراء الوعى. إن فيها نغماً دافئا، وقبلات يحملها النسيم وأصداء هوى موسيقاه خافتة، موسيقى تنبعث قوية فى أول كل شطر، ثم تخبو كما تخبو الأصداء الآتية مع الرياح، إننا هنا نحيا فى كل لفظ الأشطر، والقافية هنا نسيم ناعم وأصداء خافتة تأتى من بعيد، هنا

نجد التيار الكهربائى سارياً فى الأشطر يهىء مغناطيسية واضحة ولا نستطيع أن نكتشف ذلك إلا إذا أسقطنا القوافى من الأشطر فقلنا مثلا:

يداك للمس الكواكب

ونسج السحب

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا فى المروج

يداك الإلهيتان

سماءان فوق حدود المدينه

إن السحر الذى كان يجرى فى هذه الأشطر قد انفرط، وخرجنا إلى واقع لا حياة فيه، أرض مجدبة ينقصها النبض وقد فقدت الألفاظ أجنحتها وسقطت على الأرض بلا حراك، إن كل لفظة فى أواخر الأشطر تصدمنا وتصفعنا ببرودتها ونشوزها وانعدام الحياة فيها، وكأننا دققنا مسامير خشنة متصلبة فى نهايات الأشطر، لقد انتهينا بخشبة وعزلنا كل شطر عن الذى يليه فزالت الألفة والإبداع والاندماج والتموج، كانت للأشطر أهداب وموسيقى تربط كل شطر بالذى يليه وتوحد الجو، فجاءت الكلمات الأخيرة يابسة كالحطب، خاوية جوفاء، إن السحر قد انفك، واستيقظنا من ذهول اللاوعى الى صلادة واقع متخشب، لقد وضعنا فى آخر كل شطر جثة، إننا قد شيعنا جنازة هذه الأشطر بمجرد أن أسقطنا القوافى عنها.

٨- يعتبر بعض الشعراء القافية قيدا يقص جناح الشاعر، والواقع أنها قيد حقا، فهذه حقيقة لا تنكر، وهى من عيوب القافية، ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر؟ إن العيوب تبقى عيوباً أحيانا وتكون لها -مع ذلك- منافع عظيمة، كما أن المزايا قد تنقلب إلى عيوب بفعل قوى خفية -وهو أمر شرحته فى كتابى: قضايا الشعر المعاصر- والواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب فى تحطيمه، خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً جميلا ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة، وإذ ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها، ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصيلة ولتيار عدم الوعى الصادر عن ذهنه المكهرب لوجد أشطرا مقفاة كاملة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثا سحريا غامضا لا سبيل إلى تفسيره، وسرعان ما سيحس أنه ليس هو الذى صنع هذا، وإنما أبدعته قوة خفية

كامنة فى أعماقه، ولسوف يلاحظ، فى دهشة ذاهلة، أن القوافى التى انبعثت فتحت له أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله، وفى أحيان كثيرة تغير هذه القوافى مجرى القصيدة تغييراً مسحوراً، وبذلك أدى قيد القافية إلى ابتكار معنى باهر فذ جديد، يسير بالقصيدة فى درب لم يعرفه الشاعر ولم يخطط له.

والواقع أن توحيد القافية ولو جزئيا يقيد الشاعر حقا، ولكنه يفيده، إذ يحصره فى بقعة ضيقة محدودة بالقوافى القليلة الموجودة، وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى التفاصيل فى البقعة الصغيرة ويذهب أعمق مما كان ينوى، ومما كان يستطيع، وبذلك يكون قد لجأ إلى الاستفادة من القوى الخفية والطاقات المجهولة فى الذهن الإنسانى. والواقع أنه ما كان ليرى التفاصيل والأعماق لولا التركيز الذى ساق إليه الحصار وضيق المكان، وعلى هذا أجد أن القافية تقوى بصيرة الشاعر تقوية عجيبة وتجنحه وتفتح له الأبواب المغلقة الغامضة، وتقوده فى دروب خلابة تموج بالحياة، إنها تفتح كنوز المعانى الخفية، بل إنها تنبت الأفكار، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة.

٩- فى شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال ومصاولة، وهى تنزل على السمع نزول الرعود، إن كل قافية قنبلة تنفجر فى آخر الشطر، فضلا عن أن القافية تقوم بعزل شطر عن شطر عزلاً قاطعا يوحى بوضوح الفكر، ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة، لذلك نرى وضوح الهدف وقوة التنفيذ ملازمين دائما لرجال الأعمال الناجحين، ولنأت بمثال من شعر نزار قبانى:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الغرور
عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تدور
إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا
فالريش قد يسقط عن أجنحة النسور
والعطش الطويل لا يخيفنا
فالماء يبقى دائما فى باطن الصخور
هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهزموا الشعور

قطعتمو الأشجار من رؤوسها وظلت الجذور

ننصحكم أن تقرأوا ما جاء فى الزبور

ننصحكم أن تحملوا توراتكم وتتبعوا نبيكم للطور

فما لكم خبز هنا ولا لكم حضور

من باب كل جامع، من خلف كل منبر مكسور

سيخرج الحجاج ذات ليلة ويخرج المنصور

إن هذه الأشطر من قصيدة نزار قبانى «منشورات فدائية على جدران فلسطين» تحمل فى كلماتها طبيعة القتال، ونكاد نسمع فيها قعقعة السلاح وهزيم التحدى، تسقط قافية الراء كالرصاصة فى آخر كل شطر، وتعمق جو النضال، إن هذه القافية ليست أقل من طعنات، وقد عمق الأحساس بذلك أن وزنها كان «فعول» و«مفعول»

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

فإن ترادف «مستفعلن» يوحى بفكرة جندىٍ يركض ركضًا وهو يحمل خنجراً، حتى إذا قاربنا نهاية الشطر جاءت طعنة بهذا الخنجر، ويشعرنا الحرفان الواو والراء بأن هذه الطعنات كانت ناجحة جميعًا، فكل قافية تقتل فردا من أفراد العدو، وتوحيد حرفى الروى هنا يضيف قوة وصلابة إلى اليد التى تطعن، حتى توحى إلينا الأشطر بأن هذه اليد العربية هى اليد العليا فى القتال، وتواتر الواو والراء يشعرنا بأن النصر أصبح مألوفًا يأتى أوتوماتيكيًا فى نهاية كل شطر، حتى بات إحساسنا العميق ينتظر الغلبة والتفوق مع نهايات الأشطر كلها.

والواقع أن فكرتنا هذه عن اقتران روح القتال بالأشطر المقفاة ليست مجرد مزاعم خيالية؛ لأن فى وسعنا أن نتأكد منها بحذف التقفية من الأشطر وجعلها سائبة فنقول مثلا:

يا آل اسرائيل لا يأخذكم الصلف

عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تمشى

والريش قد يسقط عن أجنحة النسور

والماء يبقى دائما فى باطن التربة

هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهدموا الإحساس

هنا جعلنا فقدان القافية نحس أن هناك سقطةً وهبوطًا وانهيارًا فى نهاية كل شطر، لقد ضاع إشعاع الجرأة والتحدى الذى كان يدمغ كل شطر، ومات التيار الكهربائى الذى كان يسرى فى الكلمات، لقد باتت الأشطر السائبة معزولة عن بعضها وضاع الالتحام ضياعًا فاجعًا.

ولسوف أختم هذا الحديث الطويل عن معانى القافية بمثالين من الشعر يصلحان تطبيقا على ما قلنا، والمثال الأول للشاعر محمود درويش وقد جاءت الأشطر الأولى منه مقفاة، ثم اختتمها الشاعر بثلاثة أشطر سائبة، ونريد أن نفحص الأثر السايكولوجى لهذه الأشطر السائبة بعد مجىء الأشطر المقفاة، قال محمود:

إن حبى وموتى حقيقة
نبتت بين عشب سطوح البيوت العتيقه
واذكرينى كما تذكرين العناوين فى فهرس الشهداء
أنا صادقت أحذية الصبية الضعفاء
أنا قاومت كل عروش القياصرة الأقوياء
لم أبع مهرتى فى مزاد الشعور المساومْ
لم أذق خبز نائمْ
لم أساومْ
لم أدُقّ الطبول لعرس الجماجم
وأنا ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم
بين شمسى وبين الدم المستباح
جئت عينيك حيث تجمد ظلى
والأغانى اشتهت قاتليها

إننا نجد هنا هذه القوافي: «حقيقة، عتيقة، شهداء، ضعفاء، أقوياء، مساوم، نائم، أساوم، جماجم، ملاحم» وقد حافظ الشاعر باهتمام على إقامة قافية فى نهاية كل شطر، شاعرًا أن قوافية تدل على عزيمته وتشعر بها إشعارا قويا، إن القافية تعزل كل شطر عن الآخر إشعارا بوضوح الفكر، وبمعرفة الشاعر لهدفه معرفةً كاملة لا يشوبها

ضباب، كانت القافية هنا عنصر وضوح وصلابة، وهذا منسجم مع القصيدة النضالية التى رمزت فيها الحبيبة إلى فلسطين.

وفجأة يأتى الشاعر بخاتمة القصيدة، ويدهشنا أنه جعلها فى ثلاثة أشطر سائبة، فما البلاغة فى هذا؟ وأول ما نقول إن الشاعر قد يكون متأثرا بالقرآن الكريم حيث يقول الله تعالى:

«ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالا فهدى، ووجدك عائلا فأغنى، فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث».

وفيها جاء بفواصل «آوى، هدى، أغنى، تقهر، تنهر» وفجأة جاء بجملة سائبة لا فاصلة لها، والغرض من ذلك- فى نظرى الإشعار بانتهاء الكلام؛ لأن الاختلاف عما سبق يميز الأخير ويختم الحديث، ومثل هذا يمكن أن يقال عن أشطر محمود درويش، ولكن للظواهر كلها، فى الطبيعة وفى الشعر، أكثر من سبب واحد عادة، ولذلك نعود ونتساءل: لماذا يا ترى ترك محمود أشطره الأخيرة بلا قافية فكأن هناك سقوطا من عل بعد العزم والصلابة والوضوح؟ إن الأشياء هنا تتفتت وتتساقط ترابا:

بين شمسى وبين الدم المستباح
جئت عينيك حيث تجمد ظلىّ
والأغانى اشتهت قائليها

فى الواقع إن هذا المسلك بالنسبة للقافية كان شعريا فى لا وعى الشاعر، ولكى نفهم سر ذلك، نحتاج الى أن ننظر إلى البيت السابق لهذه الأشطر السائبة، إن آخر شطر ميمى القافية كان يجرى هكذا:

إننى ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم

وتلفت نظرنا كلمة «ضائع»، هناك إذن ضياع، والشاعر لم يعد يحس عزيمته البتارة كالسكين وإنما ضاع بين المراثى رمز الحزن والملاحم رمز البطولة، ولنلاحظ حرف المد فى هاتين الكلمتين فهو يوحى بالاتساع ويفسح مكانا كافيا للضياع بينهما، وهذه المراثى والملاحم هى ما يغنيه شعراء العرب الآخرون، والكلمتان توحيان بالخطابية المألوفة لدى شعرائنا والتفاخر الفارغ والتظاهر بالبطولة والعظمة، وما يكاد الشاعر يحس بالضياع حتى تموت القوافى ولا تعود ترد على ذهنه وقلمه، وعدم وجود

القافية فى الأشطر الثلاثة السائبة هو المظهر العملى للضياع، إنه المعادل النغمى لهذا الضياع، وتنتهى القصيدة بكلمات تصف الضياع مكونة معادلاً تعبيريًا له: فالظل يتجمد، والأغانى تشتهى من يغنيها ولكنها لا تجد المغنى، أين المراثى الخطابية والملاحم المطبِّلة إذن؟ إنها كلها خواء، ولذلك ضاع الشاعر، وماتت عزيمته وارتخت صلابته، ونوت إرادته وأرسل أشطره كالخيل السائبة لا قافيةٌ بتارة تختمها.

ولنتناول مثالاً ثانيًا على ما نقول لنرى كيف ترتبط القافية بالتحليل السايكولوجى للقصيدة، فإذا وردت القافية كان لذلك ارتكازا على الظروف النفسية للشاعر، وإذا جاءت الأشطر السائبة ارتبط ذلك بمعنى عميق وراء الوعى يمكن للناقد أن يضع عليه أصابعه ويدل عليه فى حين يبدع الشاعر ولا يعرف تفسير إبداعه، قال سميح القاسم فى قصيدة قصيرة عذبة عنوانها «أنا وأنت» من الشعر الناجح للنضال الفلسطينى الذى يُعبِّر بالرموز:

زنبقتان فى الثلوجْ

وجمرتان فى الرمادْ

ونورسان يحلمان بالخليجْ

أنا وأنت يا حبيبتى

وبعد ساعة من الزمانْ

ستفرغ الشمس من الرقادْ

وتهدر الثلوج

جارفةً زنبقتين للمروج

وبعد ساعة من الزمان

ستفرغ الريح من الرقاد

وتجرف الرماد

والجمرتان تصبحان نجمتين

لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين

وبعد ساعة من الزمان

يموت فى السفائن الضجيج

والنورسان يمضيان يمضيان

ويحلمان يحلمان بالخليجْ

هذه القصيدة مبنية بناءً جميلا كلَّ الجمال، فالمقطع الأول يقدم أزمةً وضياعًا يصوِّرهما الشاعر فى واقعية دون أن يعلن أى حزن يحسه، هناك أولاً زنبقتان مطمورتان فى الثلوج لا تستطيعان حركة ولا تنشران عطرا، وهناك ثانيًا جمرتان قد تكاثف فوقهما الرماد فمنع تأججهما وحرم الحياة من دفئهما، وهناك ثالثا نورسان محرومان يحلمان بالخليج ولا يستطيعان الوصول إليه، فهذه الفقرة الأولى من القصيدة تصور أزمة ثلاثية الفروع تشمل الزنبق والجمر والنورسين، ولنلاحظ أن الشاعر قد صور هذه الأزمة بشعر سائب لا قوافى له من أى نوع(٢). وعلى أساس تفسيراتنا وتحليلاتنا يكون هذا بلاغيا تماما؛ لأن الشاعر متأزم وقد اضطربت أفكاره، ولم يعد النظام ووضح الفكر قادرين على الانبثاق من نفسه، والقوافى كما قلنا ترتبط بالاستقرار النفسى وصلابة الروح فهى لا تنبع من القلق والضياع مطلقا، ولا يتناقض هذا الحكم مع وجود القافية فى شعرى الحزين المتصف بالضياع وفى شعر نزار والشعراء الآخرين فإننا كلنا لا نتخلى عن القافية مهما كان الموقف، أما سميح ومحمود وجيلهما فإنهم يتخلون عن القافية حينا ويلتزمونها حينا، والشاعر المبدع منهم هو الذى يلهمه حسه الفنى المواضع التى يتخلى فيها عن القافية والمواضع التى يلتزم بها فيها.

ويمضى سميح فى بناء قصيدته فيعطينا ثلاثة مقاطع كل مقطع منها يحلُّ عقدة من العقد الثلاث التى سببت الأزمة، ففى المقطع الأول تنحل مشكلة الزنبقين المطمورتين فى الثلج، فإن الشمس (الأمة العربية) تستيقظ فتذوب الثلوج وتسيل أمواجها الدافقة وتجد الزنابق السجينة نفسها فى وسط المروج الحية الخضر، وفى المقطع الثانى تنكشف هموم الجمر المدفون فى الرماد لأن الرياح (وهى الشعب الفلسطينى) تجرف الرماد فتبرز حمرة الجمر وتنتشر حرارته حتى يتحول إلى نجمتين، وفى المقطع الثالث تنحل أزمة النورسين فينطلقان فى الفضاء نحو الخليج، المقاطع الثلاثة إذن تحل الأزمات ويجد الشاعر نفسه ويقابل سعادته، لذلك تلاحظ أن أشطره تمتلك قوافى فوراً، فما كاد الشاعر يخرج من قلقه وضياعه حتى عاوده وضوح الفكر والشعور بالاستقرار فاستطاع أن يدخل النظام إلى قصيدته ومدت القوافى رؤوسها الجميلة الملونة.

وتهدر الثلوج

جارفة زنبقتين للمروج

أو

والجمرتان تصبحان نجمتين

لا تسأليني كيف يا حبيبتي وأين؟

ولابد لي أن أشير إلى أن سميح عرض الأزمة في مقطع واحد، ثم عرض الحلول الثلاثة في ثلاثة مقاطع كاملة، وهذا يشبه أن يكون تفاؤلا إثباتًا للانتصار الذي يعتقد الشاعر أنه سيكون أقوى وأطول عمراً من الهزيمة والاستسلام، فالانتصار هو الحقيقة الدائمة، أما الهزيمة فهي عارضة عابرة.

وبعد، فإن هذا يثبت أن تحليلاتنا السابقة وأحكامنا على علاقة القافية بما نسميه «سايكولوجية القصيدة» وما وراء الوعي فيها كانت أحكاما ذات جذور، والواقع أن القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة الروي وإنما هي حياة كاملة، إنها العصب الحي في الشطر، ولا ينبغي لنا مطلقا أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى في القصيدة وإلا جاء نقدنا باهتًا سطحيًا.

الفصل الرابع
سايكولوجية القصيدة المدَّورة

لابد لنا، قبل أن نبدأ بدراسة القصيدة المدَّورة، من أن نقدم لها تعريفًا يشخِّصها، فأغلب الظن أن عدداً من الأدباء، وحتى بعض الشعراء لا يعرفون معناها المحدد المضبوط، والواقع أن لفظة «المدَّورة» مأخوذة من ظاهرة التدوير فى الشعر العربى القديم، تلك الظاهرة التى وقفت عندها فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٢.

والتدوير معروف لدى الأدباء، وقد عرفه القدماء بأنه تنازع شطرى البيت لكلمة واحدة كما فى بيت شاكر السياب فى قصيدته (أهواء) من البحر المتقارب:

ومن أجل عينين لا تستطيعا   ن أن تنظرا دون ظلّ ابتسام(١)

وقد اشترك الشطران فى كلمة «تستطيعان» فكان أكثرها فى آخر الشطر الأول ونونها فى الشطر الثانى.

وقد ذكرت فى ذلك الفصل من كتابى أن الشعر الحر يتميز على شعر الشطرين «الخليلى» بأنه يستطيع أن يمد العبارة ما شاء الشاعر بحيث لا يبقى داع للتدوير، بدلاً من أن يجعل الشاعر فى قصيدته شطرين يجمعهما تدوير يلجأ إلى أن يجعلهما شطرا واحدا طويلا، وهذا كما قلنا، ينفى الحاجة إلى التدوير أصلا.

وقد حاولت فى هذا الفصل من كتابى أن أتناول التدوير تناولاً ذوقياً، وهو أمر لم يفعله القدماء لأنهم لم يحاولوا أن ينصوا على المواضع التى يكون فيها التدوير سائغا وجميلا، والمواضع التى ينبو فيها ويثير النفور، وكان يبدو لىّ خلال ذلك أن الشاعر الأصيل المتمكن من فنه يعرف تلك المواضع بفطرته، لذلك لا نجد كبار شعرائنا وقعوا فى تدويرات نابية لا يقبلها الذوق، وبعد أن وضعت قواعد قليلة حاولت فيها ضبط التدوير اجتهادا واعتمادا على سليقتى، رحت أتناول التدوير فى الشعر الحر، وقد انتهيت إلى أن هذا الشعر الحر إنما هو شعر ذو شطر واحد تنطبق عليه كل قواعد الشعر ذى الشطر الواحد، مثال ذلك أن كل شطر فى الشعر الحر مستقل تمام الاستقلال بحيث يمتنع التدوير فيه، وسبب ذلك أنه ليس من المعقول أن يبدأ الشطر

المستقل بنصف كلمة، ثم لاحظت أن التدوير عدو القافية المشاكس العنيد فهو ما يكاد يَرِدْ فى آخر شطر مقفى حتى يقضى على قافيته، وقد جئت على هذا بمثال من شعر جورج غانم ضاعت فيه القافية بسبب استعمال الشاعر للتدوير فى قصيدته الحرة، ولنأت هنا بمثال ثان نختاره من شعر عبدالوهاب البياتى حيث يقول:

وهجرت قريتنا وأمى الأرض تحلم بالربيع(٢)

ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل تعوى هناك

وكلاب صيدك لم تزل مولاى تعوى فى الصقيع

وكان عمرى آنذاك

عشرين عام

إن لفظة (الصقيع) هذه كان ينبغى أن تكون قافية مجانسة للفظ (الربيع) ولكن الشاعر أضاعها لأنه جعل الشطر مدورًا فأصبحت القافية الفعلية «الصقى»، أما عين الكلمة فقد انصرفت إلى موضعها الصحيح فى أول الشطر التالى « ع وكان عمرى آنذاك»؛ لأنها تكمل الثغرة الفارغة فى أول تفعيلة الكامل وقد تركها الشاعر مثلومة فى أولها فلابد لها من أن تتعلق بالعين لتكتمل، وبذلك أصبحت الأشطر خلواً من القافية، فالربيع تقابلها «الصقى» وهما ليستا متماثلتين تماثل القوافى، وأمثال هذا هو الذى جعلنى أحكم بأن التدوير يقتل القافية قتلا ويحرم الأشطر منها.

إذن بدأ التدوير الذى أعنيه يظهر فى الشعر الحر ويخرب تفعيلاته ويمزق قوافيه منذ عام ١٩٥٣، وكنت قد لاحظت أن طائفة من الشعراء أصبحوا يكثرون منه فى شعرهم الحر إلى درجة تجعل الوقفات معدومة والتنفس صعبا، ولذلك قررت أن أنظم مقطعا من الشعر مصطنعا أجعل كل تفعيلاته مدورة قاصدة بذلك أن أثبت للزملاء من الشعراء أن مثل ذلك الانهماك فى التدوير لا يناسب الشعر الحر، وبالفعل تناولت القلم ورصصت التفعيلات الآتية رصًا لا شاعرية فيه وقد جعلت التفعيلات كلها مدوَّرة بلا وقفة من أى نوع وهذه هى التفعيلات:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش أحلامًا

طرياتٍ ورش العطر خدّ الليل والدنيا تُلفّع كلّ ما

فيها بأستار الظلام المدلهمّ البارد القبرىّ وانتاب

المدى خوفٌ من المجهول، يا قلبي تيقَّظ واتركِ
الأوهام تجني كل باقات الأماني، امسك الجذلان
بالأفراح والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأُ
مشرق الدنيا ضياءً وابتسامات فدع فتن الصباحِ
المشرق المسحوب ينفذ لا تكنِ حيران مقطوع الرؤى...

كانت هذه في الواقع أول قصيدةٍ مدورة عرفها شعرنا الحديث في ذلك التاريخ المبكر، وقد نظمتها نظما عاجلا غير فني لتكون مثلاً للرداءة لا أن تكون قصيدة أعتز بها، ولذلك علقت عليها قائلة «أليس هذا نظما سمجًا ميتا لا يحتمل؟! إن قراءته غير ممكنة، وهو لترادفه السريع مملٌ رتيبٌ يتعب السمع ويضايق الحس الجمالي لدى القارئ وأبرز ما ينقصه هو الوقفات»، ذلك أن السكتة في آخر الشطر والبيت كانت وما تزال عنصرا مهمًا في القصيدة، إن للسكوت وقعًا شعريًا يعادل وقع الأشطر نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا، ومهما يكن من أمر فإن المقطع المدور الذي نظمته للتمثيل قد تحول لدى شعراء الجيل اليافع إلى ما نسميه بالقصيدة المدورة[٣].

وأول ما ينبغي أن نقوله إن المقصود بالقصيدة المدورة تلك التي تنتهي كل تفعيلاتها بتدوير، وهذا ما يجعلها - حسب مقاييسي - قصيدةً ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت، ويجرني هذا إلى أن أحدد معنى الشطر في القصيدة الحرة، فلسوف يتساءل بعض القراء عما أقصده بكلمة الشطر ولماذا أصف القصيدة المدورة بأنها ذات شطر واحد، بدلا من أن تكون لها أشطر كثيرة متفاوتة الأطوال كما في سائر الشعر الحر، والواقع أن لانتهاء الشطر في الشعر الحر ثلاث علامات تدل عليه وأوجزها فيما يأتي:

١- أبرز علامة تثبت انتهاء الشطر هي القافية، فما تكاد تأتي حتى تشعرنا أن شطراً قد انتهى وسيبدأ شطر جديد، وهذا مشروط طبعا بأن تكون القافية محتويةً على شروطها مثل انتهاء التفعيلة كما مر بنا.

٢- حين لا تكون القافية موجودة، كما في كثير من الشعر الحر الحديث، تقوم الفاصلة بالوقفة التي تشعرنا بأن الشطر قد انتهى، والفاصلة مصطلحٌ أستعيره من الدراسات القرآنية، وأقصد به في الشعر الكلمة المماثلة للقافية على أن تخلو من

حرف الروى مثل «حصيد، سلام، رؤوف، ذراع، وجوم»، فهذه فواصل لا قواف لأنها خلت من حرف روى يجعلها قوافى، ومثال الفواصل موجود فى المقطع الآتى من قصيدة للشاعر خليل خورى:

إن الدليلَ هو الدليلْ

لا الشمسُ عافت برجها والأرض لم تجف المدار، ولا الفصولْ

غيرن من جريانهن، فما عدا مما بدا؟

راهنت من دهر على هذى الخيول

راهنت، لم تربح، وضيعت الرهان

راهنت ما جلىّ حصان

منها ولا صلىّ ولا انقلب الزمان(٤)

هنا نجد الفاصلة تنتهى بانتهاء التفعيلة وبذلك يكتمل الشطر خاصة وأن الشاعر لاءم وقفات المعنى مع وقفات الشطر، أما لدى الشاعر المبدع عبدالوهاب البياتى فقد ضاعت قافية الشطر كما سبق أن رأينا.

٣- نستطيع أن نميز شطر الشعر الحر ونعين نهايته عندما يجعل الشاعر تفعيلة الضرب مصابة بعلة زيادة أو علة نقص كأن ينظم قصيدة حرة يجرى وزنها هكذا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن مفعولن

متفاعلن فعلاتن

وهنا دلتنا التفعيلات الختامية على نهايات الأشطر لأن هذه التفعيلات لا تقع فى الحشو مطلقا، وإنما تقع فى ضرب القصيدة وبذلك يشعرنا وجودها بنهاية الشطر.

هذه إذن ثلاث علامات مميزة تشعرنا بانتهاء الشطر فى القصيدة الحرة، وهى كلها معدومة فى القصيدة المدورة ولذلك عددناها قصيدة ذات شطر واحد طويل كل الطول.

ونعود الآن إلى القصيدة المدورة وقد حكمنا بأنها قصيدة ذات شطر واحد؛ لأن كل العبارات المنتهية بتدويرات ليست فى الواقع أشطرا، وهذا فيما أظن شيء يحس به شعراء القصيدة المدورة أنفسهم لأن من بينهم شعراء أعرضوا عن كتابة هذه القصيدة على أشطر، وراحوا يرصفونها كما يرصف النثر فى أسطرٍ كاملة متوالية، ولنأت بمثال من قصيدة مدورة للشاعر المبدع حسب الشيخ جعفر وعنوانها «أوراسيا» وهذا أولها:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقعها، أرتدى معطفى وأغادرُ
غرفتى، البهو منطفئٌ، والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى
خوفًا من البرد، أشكرها مسرعًا، أتوقف عبر الحديقة،
أسمع خطواً بطيئًا ومقتربًا، أتبينها فى الضباب الخريفىّ منذ
أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى، وجهها مثلما كان يوقفنى
غامض الهمس فى صورة المتحف، الريح ساكنة والحديقة
تصغى: (إذن جئت فلنتجول قليلا ولكننى فى الحديقة منذ
أسابيع أرقب مصباحك المتوهج دون المصابيح، لِمَ كنت
تجهل موعدنا المتكرر؟) أعرف موعدنا غير أنى أخشى
اختفاءك، أكره أن يتبدّد وجهك فى الضوء (مهلك، هذى
يدى فى أصابعك المسترية تخفق دافئة، دعك من شكك
المتسائل)(٥).

وماذا نجد فى هذه القصيدة؟ إن موقف الشاعر الحديث من التدوير قد تغير تغيُّرًا كاملاً، ففى بداية حركة الشعر الحر كان الشاعر «يقع» فى التدوير لأنه أحيانًا يحتاج إليه فى بناء قصيدته أو ذلك ما يتوهم، وكان الشاعر إذ ذاك يصاب بكل ما يصاب به من «يقع» من إحساس بأن الوقوع مفروض عليه، وأن الأفضل له ألا يقع فيه وإلا تعب وأتعب القارئ، أما الآن فى أواخر القرن الرابع عشر الهجرى (السبعينات الميلادية) فإن الشاعر أصبح (يوقع نفسه) فى هذا التدوير، والفرق واسع بين من يقع ومن «يوقع نفسه»، فإذا أردنا أن نشخص هذا الفرق قلنا إن من (يقع) فى الشيء يكون ذلك منه عملا غير إرادى فكأنه يقع دون أن يقصد، أو لنقل إن بعض مستلزمات النظم قد أوقعته فى التدوير، وأما من (يوقع نفسه) فهو يفعل ذلك بإرادته ويتعمده

ويلتمسه وبذلك تصيبه نتائج كل تعمد قسرى، ولو تأملنا شطر حسب الشيخ جعفر الطويل الذى اقتطفناه لخرجنا بالنتائج الآتية:

١- النتيجة الأولى: أن التدوير قد قتل تعدد الأشطر قتلاً كاملاً وجعل الأسطر التى قرأناها شطرا واحدا طويلا، وربما ظن المصغى إلى المقطع أن سبب هذا التدوير المستمر حرص الشاعر على أن يكمل جملته دون أن يتوقف فى وسطها، وهذا وهم يؤيده الناقد الرصين طراد الكبيسى حين يقول: «إن التدوير انسيابٌ فى الكلام دون توقف حتى يتم المعنى مهما بلغ طول الجملة أو السطر»[٦]، والواقع الذى فات أديبنا الشاب أن من الممكن أن تطول العبارة وتمتد ما يشاء الشاعر فى أشطر غير مدورة؛ لأن التدوير ليس شرطا فى طول الجملة، ولكى نثبت هذا نقتطف جملة وقعت فى شطر طويل بالغ الطول من شعر نزار قبانى الذى يقول:

حين أحببتك صارت
ضحكةُ الأطفال فى العالم أحلى
ومذاقُ الخبز أحلى
وسقوط الثلج أحلى
ومواء القطط السوداء فى الشارع أحلى
ولقاء الكف بالكف على أرصفة (الحمراء) أحلى
والرسومات التى نتركها فى فوطة المطعم أحلى
وارتشاف القهوة السوداء،
والسهرة فى المسرح ليل السبت
والرمل الذى يبقى على أجسامنا من عطلة الأسبوعِ
واللون النحاسى على ظهرك من بعد ارتحال الصيف أحلى
والمجلات التى نمنا عليها
وتمددنا وثرثرنا لساعات عليها
أصبحت فى أفق الذكرى طيورا[٧]

إن هذه الأشطر كلها تشكِّل جملةً واحدةً طويلةً طولاً بالغًا، ومع ذلك لم يشعر نزار بحاجة إلى أن يدور كل الأشطر وإنما اكتفى بتدوير ثلاثة أشطر، وكان يستطيع

أن يتجنب تدوير هذه الأشطر أيضا لولا أنه أراد أن يتحاشى تكرار كلمة «أحلى» أكثر مما كررها، وأعود الآن إلى سؤالى المهم الذى ألقيته فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» وهو بالنص: «ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أسطر مدورة؟ لماذا لا تستغرق عشرة أسطر غير مدورة؟»(٨). والواقع أن التدوير لا يرتبط بطول العبارة وإنما هو مجرد انشطار اللفظة إلى قسمين كل منهما تفعيلة، وإذن، بعد أن قدمنا هذا الدليل الحى أصبح من الممكن أن نحكم بأن دافع الشاعر الحديث إلى تدوير كل تفعيلات قصيدته لا يبرره حرصه على إتمام العبارة الطويلة، وإنما لابد لنا- باعتبارنا نقادا- من أن نبحث عن سبب آخر يعتمل فى الأعماق النفسية الخفية للشاعر الحديث يدفعه إلى التزام التدوير هكذا.

٢- النتيجة الثانية للتدوير: أنه قد أجهز على القوافى وطردها طردا تامًا وسحب جثتها بعيدا عن أعين القراء، ولابد لنا من أن نشير إلى أن المقطع المغرق فى التدوير، الذى أوردناه من شعر حسب الشيخ جعفر لم يحاول التقنية مطلقًا، وإن لم يخل من كلمات قليلة غير مدورة ولكنها لا تخرج عن حكم التدوير إلا فى موضع واحد هو قوله: «قليلا: فعولن». والحقيقة أن القصيدة المدورة ثورة أكيدة على القافية لأن التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا، فما يكاد الشاعر يدور الأشطر حتى تختنق القافية وتموت ولا يبقى لها أثر فى القصيدة، كما سبق أن رأينا فى أشطر عبدالوهاب البياتى، ولكن الموضوعية والدقة تقتضيان أن استثنى هنا القافية الداخلية التى يمكن أن يوردها الشاعر فى قصيدته المدورة، ومع أننى لا أنظم القصيدة المدورة مطلقا إلا أننى قد أدور مقطعا قصيرا من أجل إيراد القافية الداخلية، وقد فعلت ذلك فى قصيدتى «نجمة الدم» التى نشرتها مجلة «الشعر» بالقاهرة سنة ١٩٧٧ وفيها أقول:

أشتاق فى الليل يا حبيبى لأن أغنيك
أصحب البحر كى نلاقيك
فى ضلوع الحنين والحلم نحن نؤويك
غير أن المدى ببيروت يرتدى معطف الدخان

ففى هذه الأشطر جاءت القوافى الداخلية (أغنيك، نلاقيك، نؤويك) وتعريف القافية الداخلية أنها تلك التى تأتى فى حشو الأشطر لا فى نهاياتها وهى هنا قد

امتدت فبسطت حكمها على تفعيلتين، ولذلك عددناها داخلية على أساس أن القافية الاعتيادية تختتم التفعيلة، مهما يكن فإن القوافى الداخلية فى قصيدتى هذه قد أدت بالأشطر إلى أن تكون مدورة لأن التفعيلة تنتهى عند قولى (أغنى، نلاقى، نؤوى) وكانت كاف الخطاب تقع دائما فى أول الشطر الثانى من كل موضع، ثم إن وجود هذه القوافى لم يتعارض مع التدوير لأننى أبقيت الأشطر مدورة، ولم أهتم بأن تختتم التفعيلة (مستفعلاتن) بالقافية وإنما قنعت بما هو دون ذلك وهو أن تكون القافية مقسومة إلى قسمين كل قسم منها فى تفعيلة، وهذه هى القافية الداخلية التى لا تتوافر لها شروط القافية الاعتيادية وأبرزها أن القافية تختتم التفعيلة وتنتهى معها.

٣- والنتيجة الثالثة للوقوع فى التدوير -عبر قصيدة كاملة: ما نراه من أن تدوير التفعيلات كلها يحدث أثرًا نفسيا غريبا، فهو يعطى المجال الموصوف طبيعة الحلم، أو لنستعمل تعبيرًا أدق هو أن التدوير يسبغ على الحياة مظهر الكابوس؛ لأن التدوير المتواصل يبدو وكأنه حياة إنسانية غير واعية يكون الشاعر فيها واقفا بلا حول ولا قوة، والأحداث تقع له دون أن يكون له هو دور إيجابى فيها، والواقع أن هناك أربعة مظاهر لهذه السلبية القاتلة فى القصيدة المدورة، وسنستعرض هذه المظاهر فيما يأتى:

أ- المظهر الأول: يكمن فيما نراه من أن شعراء القصيدة المدورة يقلبون همزة القطع إلى همزة وصل، وقد مر بنا شىء من هذا فى مقطع حسب الشيخ جعفر ومنه فى شعر عبدالأمير معلّه قوله:

وجع فى دمى مثل حزن المحيط، المحيط الذى فرشته العيون.

فإن كلمة «المحيط» الثانية كان حق همزتها أن تقطع «مثل حزن المحيط، المحيط الذى» غير أن الشاعر جعلها همزة وصل على عادة شعراء القصيدة المدورة. ولابد لى أن أقر بأن وصل همزة القطع نادر فى أدبنا القديم ولكنه ليس مستحيلاً، ومنه فى القرآن الكريم «الذين كذبوا شعيبا كأن لم يغنوا فيها، الذين كذبوا شعيبا كانوا هم الخاسرين» وفيه وصل سبحانه وتعالى همزة «الذين» الثانية لسبب بلاغى لم يقف عنده المفسرون والشرّاح القدماء، ويلوح لى، بحسب اجتهادى الشخصى، أن وصل الهمزة هنا إنما كان لإشعارنا بأن الذين كذبوا شعيبًا الثانية تجمع عليهم عدم الغناء والخسران معا وتشعرنا بأنهم مسلوبو الإرادة أمام غضب الله وعذابه الذى لا يحتمل،

كذلك ورد وصل همزة القطع فى الشعر القديم وعده العلماء ضرورة شعرية ومنه بيت حاتم طىء:

أبوه أبى والأمهات أمهاتنا

فأنعم فداك اليوم أهلى ومعشرى

ولكن لم يحدث قط فى تاريخ الأدب العربى، أن صار وصل همزة القطع ظاهرةً بارزةً فى شعر عصر بأكمله، كما نرى اليوم حيث يكاد يكون قاعدة مطردة، والواقع أن هذا الوصل المستمر يزيد إحساسنا بأن القصيدة المدورة تعبر عن شاعر مسلوب الإرادة، فهو لا يفعل الأشياء وإنما (تحدث) له تلك الأشياء، فى حين يقف هو ولا يتحرك، كما أن الذين كذبوا شعيبًا أصبحوا مسلوبى المشيئة أمام عقاب الله، فهم أيضًا واقفون وتتساقط عليهم العقوبات الإلهية الرهيبة دون أن يستطيعوا سلوكًا أو حراكًا.

كذلك ينبغى أن نقول إن تحويل همزة القطع إلى همزة وصل يشعر بأن الأشخاص الذين تتناولهم القصيدة بلا بدايات وبلا تاريخ، إن بداياتهم رخوة أو ضائعة أو متكسرة، وهم بلا ماض قوى يمنحهم الشخصية، بلا جذور تجعلهم أشخاصًا فعليين مؤثرين، وعندما تكثر همزات الوصل يصبح عالم القصيدة رخوًا، مائعًا، لا صلابة له، وهذا ما تشعرنا به القصيدة المدورة أو هذا ما أحسٌ به أنا حين أقرأها؛ وذلك لأن همزة الوصل فيها خارجة على قانونها المتبع في اللغة العربية والاكثار منها لابد أن يدل على معنى سواء أعرف الشاعر هذا المعنى أم جهله.

ب- المظهر الثانى من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة: إكثار الشاعر من استعمال الجملة الاسمية خلافًا للمألوف فى اللغة العربية، حيث تكثر الجمل الفعلية التى هى أقوى ما فى اللغة، ولنلاحظ على سبيل المثال غلبة الجملة الاسمية فى أشطر خالد على مصطفى:

فى الصباح تكون المدينة هادئةً

والشوارع خاليةً

ورق جرفته المشاوير فوق الرصيف

قطرات من الضوء جففها بوق سيارةٍ

والرياح تعاشرني فجأة، يرتديني الزحام الدمشقي

رأسي بين يدي

وجفوني في قدمي(٩)

إن تقديم الاسم على الفعل يذهب بقوة هذا الاسم كلياً في نظري، فعندما نقول: "ذهب زيد"، يكون زيد فاعلاً قائماً بفعل الذهاب وهذا يمنحه القوة والذاتية والشخصية، أما عندما نقول"زيد ذهب" فإن الفعل المتأخر يبقى هو البارز في الجملة لأن المهم هو الفعل الذي يمثل الحدث وهو القيام، وتقديم(زيد)لايزيد على أن يسلب زيداً قوة الفاعلية ولذلك في رأيي رفض القدماء أن يجعلوا زيداً في قولنا "زيد ذهب" فاعلاً، إنه هنا ضعيف أضعف من أن يكون الفاعل ولذلك جردوه من الفاعلية وسموه (مبتدأ)، وعندي أن المبتدأ أقل قوةً من الفاعل. وهذه التحليلات النحوية وسواها تخطر لي وأنا أقرأ القصيدة المدورة الحديثة التي تغرم بالابتداء بالاسم كما مر بنا في مقطع حسب الشيخ جعفر:

وجهها مثلما كان، يوقفني، الريح ساكنة

والحديقة تصغي

وأكرر القول هنا بأن وصل همزة أل التعريف في أول جملة اسمية يجعل المبتدأ مسلوب الإرادة، باهت المكانة، لقد أصبحت الريح عنصر ضعف، فلا قوة لها، يزيد على هذا أن التعبير الصحيح في عبارة حسب الشيخ جعفر أن يقول «ما زال وجهها مثلما كان وقد سكنت الريح وراحت الحديقة تصغي» وهي كلها أفعال غير أن ولع شعراء القصيدة المدورة بالأسماء جعل حسبا يصوغ عبارته بادئا بالأسماء.

ج- ومن مظاهر السلبية في القصيدة المدورة: حذف حروف الربط مثل واو العطف وفائها وسائر الحروف التي تصل بين الاسماء والأفعال، وتعطي الكلمات دفئا، وقد رأينا كيف حذف حسب الشيخ جعفر واو العطف في قوله: «وجهها مثلما كان يوقفني، الريح ساكنة» وكان حقه أن يقول: «والريح ساكنة»، ولنقف عند مثال ثانٍ من شعر حسب الشيخ جعفر يحذف فيه الواوات، يقول:

أتناول أفكاري في مقهى مزدحم، أتسكع

مرآت متباطئة، أتوقف قرب مخازن أقمشة

أو بارات متوهجة، يحلو لى أن أبتسم

فى وجه يتسكع منفردا مثلى(١٠)

وفيها نجد الشاعر يحذف كل واوات العطف التى كانت ستضيف شيئا من الدفء على برودة المنظر الموصوف.

د- المظهر الرابع من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة- وفى الشعر الحديث عموما؛ لأن هذه الظاهرة ليست خاصة بشعر التدوير-: هو أن الشاعر، حتى عندما يبدأ بالفعل يسلب هذا الفعل قوته بوسائل أخرى كما يفعل خالد على مصطفى فى أشطر ليست كلها مدورة:

هل تهادننى ضجة العربات؟

هل تسافر فى الشوارع دون إشاراتها؟

هل يقاسمنى قاسيون أعنَّته

يرتدينى الزحام الدمشقىُّ

ما عاد يفهم وجهى غير الشجر(١١)

هنا بدأ الشاعر بأفعال- وكثيرا ما يبدأ خالد بأفعال- ولكنه عمل على أن يديم غياب إرادته بوسائل أخرى، فالشوارع هى التى تسافر فى الشاعر بدلا من أن يسافر هو فيها، والزحام يرتدى الشاعر بدلا من أن يرتدى هو الزحام، وهذا أسلوب يقول لنا الشاعر به إن كل ما حوله أصبح أقوى منه، وأنه بات نقطة تخلخل مهزوزة يعبث بها حتى النسيم، والواقع أن هذه السلبية ترد فى شعر نزار قبانى أيضا ولكنه لا يجعلها تكسر إرادته كسراً فعلياً وإنما هى وسيلة يستعطف بها الحبيبة وذلك حيث يقول:

أبقى فى المقهى منتظرا

عشرة أعوام شمسية

عشرة أعوام قمرية

منتظرا سيدتى الحلوة

تقرأنى الصحف اليومية

ينفخني غيم سجاراتي

يشربني فنجان القهوة[١٢]

ونزار هنا يخبر حبيبته أنه لم يعد يملك السطوة الإنسانية على الأشياء وإنما تسطو الأشياء عليه، فهو لا يقرأ الصحف اليومية وإنما تقرأه هي لأنه بات في مثل استسلام كتاب مفتوح لا حول له ولا قوة، وهو لا يشرب فنجان القهوة وإنما يشربه الفنجان لأنه ذاب حتى صار شرابا يسيل فلا قوام صلبا له، وخالد على مصطفى بتعبيره المبدع قد أصبح مرتجا أمام كل شيء حوله، فحتى ضجة العربات تقاومه وتعلن عليه الحرب إلى درجة أنه يتوسل إليها أن تعطيه هدنة ويتساءل في خوف منكسر:

هل تهادنني ضجة العربات؟

وحتى الجمل الفعلية التي هي عادة عنصر قوة، تروح تتعاقب بانكسار متهافتة، موصولة بالعبارات الفعلية التالية دونما حرف عطف يفصل، أو همزة استفهام، أو رابط من نوع آخر.

هـ- المظهر الخامس من مظاهر السلبية في القصيدة المدورة: هو غياب القافية التي تنزل وكأنها رصاصةٌ في خاتمة كل شطر، وسآتي بمثال من شعري من قصيدة أخاطب بها مسجد قبة الصخرة في القدس المحتلة وقد جئت بقافية في خاتمة كل شطر:

يا قبة الصخرةْ

يا جنح ليلٍ فاقد فجره

متى ترى سننفض الغبارْ

عن وجهنا ونرفع الحصارْ

متى ترى نقتحم الأسوارْ

وغنوة الأمواج والخلجان والأغوارْ

تهمس في أسماعنا بأعذب الأشعارْ

هتافها ينبض بالأسرارْ

فلنبدأ الإبحارْ

قلوعنا والهةٌ والدَّفة انتظارْ

وفى المدى جزائر المرجان والمحارْ(١٢)

وأرجو أن تلاحظ هنا نبرة الغضب الذى تشعله القافية وهى تشعرنا بأن المتكلمة تأتى بإيقاعات منفعلة مهتاجة، إن القافية فى هذه الأشطر تقاتل قتالاً فعليا فكأنها تطلق رصاصة فى ختام كل شطر، وينزل حرف الراء نزول القذيفة، وإنه لشىء لا شك فيه أن إصرار قدماء العرب فى الجاهلية على القافية الموحدة كان يتصل من قريب أو بعيد بأنهم قوم مقاتلون، والحرب والخصومات أساس حياتهم، وحتى الفخر بما وراءه من قوة وعزيمة وصلابة كان ينتفع بالقافية الموحدة، ولذلك نجد شاعر القصيدة المدورة- وهى تصف وضعًا حزيرانيًا منهزمًا للفرد العربى- قد أدرك بالفطرة أن الأفضل له أن يتحاشى القافية سواء أكانت موحدًة أم منوعة؛ لأنها لابد أن تدخل العزم والاصرار والتصميم على قصيدته المدورة، فى حين أن هذه القصيدة تعبر عن الخوف والهزيمة والاستسلام فى واقع الأمر.

مهما يكن من أمر فإن انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشبان وطائفة من شعراء جيلنا مثل عبدالوهاب البياتى وعلى أحمد سعيد (الملقب بالاسم (أدونيس) أمر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة، فهو يشير إلى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب الإرادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الإمبريالية التى تعترف بعدوتنا إسرائيل وتؤمن بما تسميه حقها فى البقاء، ويتساءل هذا الشاعر العربى فى شك حزين: هل أستطيع أنا أن أحارب الإمبريالية؟ ولو أجاب الشاعر بنعم على هذا السؤال لربما تضاءل استعمال القصيدة المدورة تضاؤلا ملحوظا، وزال البدء بهمزة الوصل، ولكن المواطن العربى خائف ولا يحس أنه قادر على شىء، فليس الأمر مجرد كون أمريكا تؤيد إسرائيل وتحميها حماية مستميتة، وإنما يمضى أبعد من ذلك؛ لأن طائفة من أنظمة الحكم فى البلاد الإسلامية والعربية تعترف بإسرائيل فى حقيقتها، وإن تظاهرت أمام شعوبها أنها تحاربها، وكل هذا يرهب الشاعر اليافع فيلجأ إلى القصيدة المدورة بكل ما وضعه فيها من مظاهر السلبية.

ذلك أن القافية- التى هى عنصر القوة والقتال فى القصيدة -قد كسرها التدوير وطردها خارج مملكته، وهمزة القطع القوية الشخصية التى تثبت صمود الشاعر تتحول إلى أختها همزة الوصل الرخوة الضعيفة المستكينة، وتكثر فى هذه القصيدة

المدورة الجمل الاسمية، كما يحصل فى اللغات الأوروبية خلافا لطريقة اللغة العربية التى يكثر فيها البدء بالفعل، وإن وجد البدء بالاسم فى حالات خاصة أيضا.

ثم إن الشاعر عندما يأتينا بتدوير فى ختام كل تفعيلةٍ يصبح كالمحاصر ويشعرنا أنه عاجز عن السيطرة على الأشياء كما يسيطر الشاعر الذى لا يحبسه التدوير هذا الحبس المتواصل، إن كل تفعيلة فى القصيدة المدورة تكاد تأتى بتدوير أو لنقل إنها تصيح بأعلى صوتها أنها لم تكمل بعد، وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لكى تكتمل، وكأننى بالقارئ يرتاح إلى الوعد لحظة خاطفة لعل التفعيلة التالية تأتى بانفراج الأزمة، ولكن الشاعر يخيبنا لأن التفعيلة القادمة هى نفسها محتاجة إلى التفعيلة التى بعدها، وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسك بعضها ببعض فى شبه خوف وضيق بحيث تذكرنا ببيت شوقى الجميل:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

ممسكا بعضها من الذعر بعضا

إن النقص متواصلٌ، غير متناه، نقص يبدو ناقصا ولا يصل إلى تكامل مطلقا، والإنسانية تخاف النقص وتحس أنه يهدد مصيرها، إنها لا ترتاح إلى توالى الحاجة وهذا فى الواقع هو إحساس شاعر القصيدة المدورة الذى ثبت لى عبر قراءاتى المتصلة إنه إنسان قلق مزعزع لا يستقر له قرار، إن حركاته رتيبة لا تصدر عن شعور لأنه أصبح يخاف حتى الشعور. وهذا ما تعبر عنه مقطوعة حسب الشيخ جعفر التى سبق أن وقفنا عندها فلنعد إليها ولنراقب الأفعال المتتالية التى تصدر عن الشاعر، وهى كلها أفعال خالية من الإرادة لأنها لا تزيد على أن «تحدث» للشاعر أو «تقع» له فى حين يبقى هو سلبيا دون أن يستطيع أن يعيشها بكيانه كله ويحسها إحساساً طبيعيًا، يقول حسب:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها

أرتدى معطفى وأغادر غرفتى، البهو منطفئٌ

والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى من البرد

أشكرها مسرعًا

أتوقف عبر الحديقة

أسمع خطواً بطيئًا ومقتربًا
أتبيَّنها فى الضباب الخريفى
منذ أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى

ما للشاعر هنا، عبر هذا كله؟ إن حركاته بلا سعادة أو إنه لا يفهم لها معنى، وأفعاله ليس لها طعم، إنه يتحرك تحركًا رتيبا لا إرادة خلفه، وكل هذا تبوح به ألفاظه، حتى الحافلات التى تتحرك إنما تتحرك فى سلبية فهى لا تغادر لأنها تهدف تحقيق شيء بالوصول إلى غاية، وإنما حركتها مجرد هجران لموقف بسبب الضجر والضيق، وذلك مثل كون الشاعر يرتدى معطفه ويخرج لمجرد الرغبة فى التغيير لا لتحقيق هدف، ذلك أنه منذ أسابيع كاملة راكد فى غرفته يرفض أن يسلك، فهو يرقب حبيبته تجوب الحديقة كل يوم دون أن يخرج إليها فى حين أنها تنتظره وتلاحظ الضوء المنبعث من نافذته كل مساء، وقد أبدع الشاعر فى ترتيب الأفعال وصياغة المقطع بحيث عبر عن خلو حياته من المعنى وانطفاء الهدف وراء حركاته انطفاءً تامًا، مهما يكن من أمر فسوف أقتطف فيما يأتى مقطعا من قصيدة عبدالوهاب البياتى «سيرة ذاتية لسارق النار» وفيها تتجلى كل ظواهر السلبية التى أشرت إليها فى القصيدة المدَّورة:

كانوا يجمعون ورود الخريف من مقابر المدارس الشعرية
الدرَّاسة الخصيان كانوا يمدحون خدم الملوك فى الأقفاص
كان سارق النار مع الفصول يأتى حاملاً وصية الأزمنة
الأنهار يأتى راثيا، يهجس فى سباق خيل البشر الفانين
فى توهج الأرض التى حل بها، بالرجل الشمس وبالقيثارة
المرأة حرَّين من الأغلال، يستبصر أمواج التواريخ
وأحزن سلالات الطيور الحجر الموتى على بردية يكتب
أسماء أميرات بخارى حاملا وصية البحر إلى الطفولة
المساجد الأسواق، قال وهو فى معطفه الطويل كالمسلة
المصرية النخلة فى الكونكورد(١٤)

ماذا نفهم من هذا؟ الهمزات المكبوتة بالوصل تشعر بأنها أشخاص مقطوعة الرؤوس لا بداية لهم، أو هم أشخاص بلا جذور تشدهم إلى ماض من أى نوع، والماضى هنا ضباب مبهم، والأسماء المجردة الكثيرة موحشة يضيع بينها القارئ المروع مثل «المدارس، الدراسة، الخصيان، الخدم، الملوك، الأزمنة، الأنهار، الرجل، الشمس، القيثارة، المرأة، التواريخ، الطيور، الحجر، الموتى، الطفولة، المساجد، الأسواق، المسلة، النخلة، الكونكورد» وكل هذه الأسماء توحى بأن الحياة تجرى مسرعة دون أن تبالى بالشاعر أو تقف عنده، أو أن تكون مفهومة لديه بأن تبوح له برموزها، إن القارئ يحس أن عبدالوهاب يكرر هذا الحشد الفخم من الأسماء المجردة لأنه ضائع بينها لا يجد نفسه، وهذا شأن شاعر القصيدة المدورة غالبا فهو يحدثنا بالرموز فيقول لنا بصوت خافت مروع بأنه ضائع، شريد، غريب لا استقرار له ولا فرح، ويخبرنا بلا تصريح أنه مسلوب الإرادة لا عزم له ولا قدرة على تغيير الأشياء، إنه يتمنى أن يجرف الحواجز، فى حين أن الحواجز هى التى تجرفه وهو بلا حول ولا قوة، وتعاقب الأشياء فى القصيدة المدورة يتم بسرعة مذهلة حتى يحس القارئ والسامع بأن انتشار التدوير بين الشعراء ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن إحساسهم بالذل السياسى أمام إسرائيل وأمريكا، وعن شعورهم بالقهر والكبت والانكسار، والافتقار إلى العزيمة والصمود، وهذه هى -فى الواقع- مواقف كثير من المواطنين بحيث يصبح علينا نحن الشعراء أن نرفع الراية ونقاتل هذه السلبية الحزيرانية التى انتشرت بيننا.

وأنا شخصيا أرانى لا أخاف على قضيتنا الفلسطينية أمريكا؛ لأننى أؤمن أعمق إيمان بأننا لا محالة منصورون إذا قاتلنا ولسوف نقاتل، ولكننى أحزن حين أرى بيارق اليأس والخذلان والانكسار مرفوعة على قمم الشعر الحديث، ولست بهذا أنتقد شعراءنا، على العكس، إنى أعتقد أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الإبداع والحس العميق لأن الشعراء الذين طوروها واستعملوها قد استطاعوا أن يعبروا أصدق تعبير، وإنما الذى أدعو شعراءنا إليه أن يتبينوا عرق الهزيمة والاستسلام الحزيرانى فى شعرهم ويحاربوه ليطلعوا علينا بالشعر المقاتل الصامد الذى يحمل الصاروخ والمدفع فى وجه هذه الشرذمة الصهيونية الذليلة الطاغية، والطغيان، حين نتبينه لا يأتى إلا من الذل الكامن فى أعماق النفس، لأن الإنسان القوى الشخصية لا يطغى.

وفى ختام هذا الفصل أود أن أقول إن من الجائز فى نظرى أن تخرج القصيدة المدورة من تأزمها الذى وقفنا عنده فى هذا العرض الموجز، ذلك أننى أرى أن تخلص

الشاعر من مظاهر السلبية التى أحصيتها وغيرها مما لم أقف عنده، قد ينقل القصيدة المدورة من مدار إلى مدار، ومما يشجع على هذا الأمل القصائد المدورة التى قرأتها للشاعر الموهوب خليل الخورى فى مجموعته «أغانى النار»؛ فإن فيها نبضاً متفائلا يدل على أن الأزمة يمكن أن تنفرج فتخرج القصيدة المدورة من قبرها الكئيب إلى شيء من النور.

ومع ذلك، فلست أرى من الضرورى أن يتمسك الشاعر فى عصرنا بالتدوير إلى مثل هذا الحد، بل الأحسن عندى أن تقسَّم التدويرات على مقاطع تنتهى بوقفات وقواف، خاصةً فى الشعر الذى ننظمه لفلسطين قضية المصير الإسلامى والعربى. وأخيراً، أحب أن أرسل تحية إلى كل شعراء القصيدة المدورة راجيةً أن يكون صوتهم الجميل أحفل بالأمل والإيجابية والحياة.

الهوامش:

(١) مجلد ديوان بدر شاكر السياب، طبع دار العودة (بيروت فى ١٩٧١) ص١٥.
(٢) ديوان عبدالوهاب البياتى/ طبع دار العودة (بيروت١٩٧١) ص٢٧٣.
(٣) كتاب «قضايا الشعر المعاصر» للمؤلفة، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين (بيروت١٩٧٩) ص١٢١.
(٤) مجموعة «أغانى النار» للشاعر خليل خورى، دار الطليعة للطباعة والنشر (باريس١٩٧٧) ص٥٣.
(٥) مجموعة «عبر الحائط فى المرأة» للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٧).
(٦) جريدة العراق، بغداد، الثلاثاء ٢٥/١٠/١٩٧٧م وفيها تلخيص لمحاضرة ألقاها طراد الكبيسى تحت عنوان «ظاهرة التدوير فى القصيدة الحديثة».
(٧) قصيدة نزار قبانى المعنونة «قصيدة غير منتهية فى تعريف العشق» من مجموعته الشعرية «أشعار خارجة على القانون».
(٨) كتابى «قضايا الشعر المعاصر» الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص١٢٠.
(٩) مجموعة «البصرة حيفا» للشاعر خالد على مصطفى (بغداد ١٩٧٥) ص٧٩-٨٠.
(١٠) مجموعة «زيارة السيدة السومرية» للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٤) ص٧٧.
(١١) مجموعة «البصرة حيفا» للشاعر خالد على مصطفى، بغداد (١٩٧٥).
(١٢) مجموعة «قصائد متوحشة» للشاعر نزار قبانى، الطبعة الأولى (بيروت ١٩٧٠) ص١٦٢.
(١٣) مجموعة «للصلاة والثورة» لنازك الملائكة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص١٥٦.
(١٤) مجموعة «سيرة ذاتية لسارق النار» للشاعر عبدالوهاب البياتى (بغداد ١٩٧٤) ص٧٤.

الباب الثانى

معالم على درب الشاعر

الفصل الأول

رسالة إلى الشاعر العربى الناشئ

«إلى الشعراء الناشئين الذين
كتبوا إلىّ يسألوننى كلمة توجيه
ونصح تعينهم على درب القوافى»

أيها الشاعر اليافع،

كتبت إلىَّ على غير ما معرفة، تسألنى أن أوجهك فى دروب اللحن، ومزالق الوزن، والتيه الجميل الذى يسمونه لغة الشعر، وقد أحسست نفسك المتفتحة أن حماسة الشعر تجمعك بى ولو لم ألتق بك، وأن إنسانية الجمال الرفيع، وقربى الفن، وروحانية النغم، حرية بأن تكون بطاقتك التى تقدمك إلىَّ، وكان اندفاعك الطيب هذا جميلا، لما ينبئ عنه من أصالة الشاعرية ولهفة الطموح، وتسلمت رسالتك وتريثت أشهرا وسنوات لا أجيب عنها، ولم يكن ذلك عن سوء لقاء منى لك- فقد تلقيت الرسالة محتفية- وإنما كان سببه حرصى على أن أعطيك جواباً وافيًا تنتفع به فى تجنب ما يحف بك من مزالق شعرية، وما كان ذلك يتاح لى إلا بعد انصرام هذه الأشهر والسنين التى أنضجت تجربتى الخاصة وبصرَّتنى بطبيعة الظروف الاجتماعية التى تحف بالشعر فى وطننا العربى اليوم، ومثلها لا يحكم عليه فى يوم أو أسبوع وإنما لابد له أن ينمو فى النفس الملاحظة كما تنمو البذرة، بطيئة مترفة، لا يستعجلها شىء غير دافع الحياة، وها أنا ذى أجيبك على رسالتك لعلك تجد فى رأيى ما يعينك على ارتقاء هذا الطريق الروحانى الصاعد إلى ذرى الخيال، وقمم الفكر والجمال.

وأول ما ينبغى لك أن تدركه أنك شاعر، وأن للشعر وظيفة خيرة يؤديها إلى الحياة والكون، وقد لمس الله نفسك لمسة النغم لكى تكون نبعًا من منابع القوة والجمال فى هذا الوجود، شأنك فى ذلك شأن ضوء القمر الذى ينير المسافات الغامضة فى ظلمات الليل، وشأن الأنهار الباردة التى تتحدر وتغسل الغبار والجدب والعقم والجفاف،

وشأن فجر ندىٍّ يطلع على الدنيا فيصحيها من سباتها، وإنما تشبه الشعر بهذه القوى لأنه- مثلها- عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها، ولقد منحت القدرة على الرؤية المدركة والتعبير عنها لتكون صوتا من أصوات الله الكريمة فى الوجود، وظيفتك أن تدل على منابع الجمال فى الأشخاص والأشياء، وما لم تدرك من أنت، ولماذا وهبت الشاعرية فلن يتاح لك أن تبلغ الرسالة.

أنت يا شاعر طائر الجمال فى هذا الوجود، تبحث عنه فى الطبيعة بما تصوره فى شعرك من مظاهرها ودلالاتها وأسرارها، وتبحث عنه فى النفوس بما يأسرك من صفائها وعمقها وجدها وحالاتها النفسية وتناقضاتها وأهوائها، وتبحث عنه فى المواقف، فى صور البطولة والفداء والتضحية، فى حنان الأمومة وسخاء البذل العاطفى، فى نبل التعاون، وكرامة الصدق، وعظمة الصمود، وروعة الصبر، وجمال العدل، إن الجمال يأسر روحك حيثما وجدته فتتغنى به، وتحتشد له فى شعرك الصور المنغومة والأجواء، ومن حق هذا الجمال عليك أن تخلص له، فإذا فعلت، تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد شاعريتك قوة واقتدارا، وسرعان ما سيكتشف لك القانون الأعظم فى حياتك وحياة الإنسانية وهو أن الأخلاق أعلى صور الجمال فى الخليقة، وإنما الفرق بين الاثنين ظاهرى وحسب، أما الجمال فهو شىء محسوس يدركه البصر، وأما الأخلاق فهى الجمال المعنوى الذى لا يرى وإنما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل، ولذلك كان إدراك الجمال المحسوس أيسر على الأغلبية من إدراك الجمال الأخلاقى، وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية، فأنت تلمح الخافى والمبهم والبعيد، ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف، تلين بها النفوس الغليظة، وتكشف الحجب عن العيون التى تنظر ولا ترى، وتبذر فى القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة.

ولابد لك، عند هذا المفرق، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ إطلاقا؛ لأن هذا يدعو إلى الأخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب والبرهان والمثل، وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تغنى، ولا تدعو إلى شىء وإنما تنفعل وتحيا وتتدفق، إن وسيلتك هى الصور الأخاذة، والرموز الموحية، واللغة الشفافة التى تكشف بالظلال والألوان أكثر مما تكشف بالكلمات، ومواعظك الموسيقية الملونة لا تؤدى مغزاها صريحا وإنما تمنحه للقارئ المرهف الذى يلتقطها من إيحاء القصائد وجوها، وبسبب هذا ينبغى لك أن تتعلم كيف ترقى إلى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة فى ساعات

الكشف والمعاناة دون أى التفات إلى السامع أو القارئ أو المجتمع، إن الشاعر القومى الأعظم هو الذى يعبر عن نفسه فيجيء شعره معبرا عن قومه جميعا، وعن الإنسانية نفسها، ففى أعماق النفس المتخلقة الصادقة تمحى الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا، والكل واحدا.

واعلم، أيها الشاعر الناشئ، أن الشعر معاناة روحيةٌ موصولةٌ يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى، ومثل هذه المعاناة الخصبة، لا تستطيع أن تعيش فى الضجيج، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة والفراغ، لكى تنبثق ورودها وينضج عطرها، ولذلك تحتاج إلى أن تتيح لنفسك شيئا من انفراد تستسلم فيه إلى التأمل، وحياة الفكر، واحتشاد الشعور. ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام وسكون العزلة لم يستطع أن يسمع صوت الله فى نفسه، ومن ثم لم يستطع أن يبدع الشعر العظيم، وليست هذه دعوة إلى ما يسمونه بالبرج العاجى- وهو اصطلاح مترجم عن الإنكليزية IVORY TOWER- لأن عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضى عمرك وحيدا، وإنما نريد أن تجد لنفسك وقتا فى اليوم أو اليومين تنصرف فيه إلى عالمك الروحى والفكرى لتجمع ورود ذاتك، وسرعان ما ستنهض فى نفسك عوالم سحرية ومثل ما تلبث حتى تضفى على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى والألوان، ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس من حولك، فإن ذلك هو الشرارة التى تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهمها، وأنت إنسان شاعر، مكانك بين الناس، على طريق العمل والهدف والحياة.

ثم، بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك فى الكون، ننتقل إلى الحديث عن نظرتك إلى شاعريتك، وهى النظرة التى تساعدك فى حياتك الشعرية، والقاعدة الذهبية التى ينبغى أن تتمسك بها هى أن تضع لنفسك مقياسا شعريا عاليا كل العلو بحيث يقتضيك الوصول إليه دأبا وسهرا قد يستمر العمر كله، فكلما ارتفع مستوى شاعريتك أحسستها ما زالت دون ذلك المقياس، واندفعت تلتمس الوسائل للارتفاع، وبذلك تستمر فى الصعود إلى أعلى خطوة خطوة، فإذا التزمت هذه القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات أثر كبير فى نمو شاعريتك، وسمعتك، وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك تأملها:

١- هذا المقياس العالى سيحميك من الغرور الذى هو الصفة الشائعة فى أوساط الشعراء الضعفاء، فكلما أعجبتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس الجودة

فارتددت إلى التواضع والتقويم السليم لنقص شعرك، وبذلك تتهيأ للارتفاع خطوة في قصيدتك التالية، إن إحساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو تصحيحنا له، وإنما الصعوبة في أن نصل إلى ذلك الإحساس، والغرور أيها الشاعر الموهوب، عدوك اللدود، ليس لك عدو أخطر منه، فهو يتآمر عليك في صمت لكي يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية، وما من شاعر عظيم قط إلا كان أميل إلى رؤية معايب شعره من رؤية محاسنه، وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك الضعف الذي يقتل الحيوية ويميت القدرة، ولسوف يسوقك هذا المقياس العالي إلى أن تتفوق على أقرانك وشيكا فيعينك ذلك على استكمال ثقتك بنفسك وثباتك على طرق التواضع والعمل.

٢- سيمنعك مقياسك العالي من أن تندفع إلى الرد على كل ناقد يقول كلمة حق في شعرك يشير فيها إلى ضعف أو يصحح خطأ، فإن هذه خصلة شاعت اليوم في صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم يتربص بالصحف فما يكاد ناقد يكتب توجيها له، حتى يدبّج مقالاً فضفاضًا يبرز فيه معايبه بالحق والباطل وقد يهاجم الناقد ويشكك في نزاهته، ومثل هذا المسلك من الناشئ يدل على الغرور والطغيان معًا، دون أن يخلو من قبح الثناء على النفس وهوانه، أما أنت فإن نموذجك العالي سيجعلك مستعداً دائمًا لرؤية موضع الحق في آراء النقاد الذين يتناولون شعرك، وربما عكفت على دراسة مآخذهم عليك لعلّك تنتفع بها في تقويمها، وقد تجدها آراء سطحية أو متجنية، فلايغير ذلك من مسلكك الهادئ الواثق، ولا يدفعك إلى الرد؛ وذلك لأنك تدرى أنك ناشئ لاتخلو نظرتك من الفجاجة والحماسة، ولأن خلقك الطيب ينفرك من الدخول في مجادلات عقيمة على صفحات الصحف، تفسد القارئ العربي وتضيع وقته، ولأنك تمقت أن تكون أنت الذي يدافع عن شعرك، وتؤثر أن يجيء ذلك من سواك، وبعد فأنت تدرى أنك تحتاج إلى الوقت في تثقيف نفسك، وإرهاق قدرتك على الرؤية والتعبير، واختزان الصور والمشاعر، فكم تخسر حين تنفق الوقت في كتابة مقال تدافع فيه عن نفسك، أليس إبداع قصيدة جديدة خيراً لك من ذلك وأنبل؟

٣- والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هي أنك ستجد نفسك زاهدا في نشر شعرك الأول، وبخاصة في مجموعة شعرية مستقلة؛ لأنك تخشى أن تنصرم السنوات، وتنضج شاعريتك، فتندم على مجموعتك الأولى وتراها مزرية بك، ولسوف تجد حولك دائما

من يزين لك النشر المبكر؛ لأنك تعيش فى عصر تجوع مطابعه، وتبحث جرائده اليومية على أى شىء تملأ به فراغ صفحاتها فلا فرق عندها بين الورد والبصل، فمن لم تكن له شخصية قوية تحميه من إغراء المطبعة وقع فيها، ولسوف تتعلم تدريجيا، أن تميز الجهة التى يصح أن تقبل منها التشجيع والدعوة إلى النشر، وأما قبل ذلك، فستكون قاسيًا فى نقد نفسك، فلا تتردد فى إتلاف أية قصيدة عاطلة من القيمة، أو باردة الروح، أو قلقة الجو، ليسير طريقك الشعرى إلى أعلى دائما لا يتوقف ولا يحيد.

على أن المقياس العالى قد لا يكفى لحمايتك من الأحابيل الخفية المبثوثة فى الوسط الأدبى حولك، وأخطر تلك الأحابيل ما اتخذ شكل الفكرة الأدبية الشائعة، ولذلك ينبغى لك أن تعيش منتبها، فلا تقبل أية فكرة متداولة إلا بعد النظر فيها، والتثبت من صحتها، فمن ذلك، الفكرة القائلة بأن الشاعر لا يقوى على رؤية عيب فى قصائده ولا على تفضيل واحدة على أخرى لأنه يحبها جميعا كما يحب أولاده، إن شيوع هذه الفكرة فى أوساط الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها، والواقع أنها مظهر واضح لما تتصف به طائفة من الشعراء من سذاجة الجهل وغرور الضعف الأدبى، وأما الشاعر الموهوب المدرك فإنه قد يؤثر من شعره قصيدتين أو ثلاثا ثم يتلف كل ما عداها مما نظم فى عام كامل، وليس ذلك عن قسوة منه، وإنما سببه أنه ينظر إلى الذرى العالية ويرفض الوقوف على السفوح، فلا يرضى بما هو دون الجودة. ولعلك تلاحظ أن تشبيه القصائد بالأولاد تشبيه فاسد مغرور، فإن الله الذى خلق الأولاد أكمل قدرة وأعظم فنا وأروع لمسة منا نحن الذين «نصنع» القصائد.

ومن هذه الأفكار السطحية الشائعة فى الوسط الأدبى، قولهم إن صدق الشاعر فى التعبير عن مشاعره هو السر الأعظم فى إبداعه، فكأنهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ مستوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيراً صادقًا، وحذار أيها الشاعر الناشئ من أن تصدق هذه الخرافة الشائعة، فإنك قد تنظم القصيدة الصادقة كل الصدق ثم لا تستطيع أن ترفعها عن مستوى الركاكة وضعف التأليف وسقم المحتوى، لا بل إنك قد تنظم القصيدة الصادقة فى تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك صادقة فنيًا؛ وسبب ذلك أن الصدق الفنى الذى يرفع القصيدة شىء لا صلة له بصدق الشاعر فى وصف إحساسه، وإنما الصدق الفنى أن تعبر القصيدة عن معانى الحياة الكبرى فى خطوطها العريضة، ومثل ذلك لا

يستطيعه إلا شاعر ناضج؛ لأن الشاعر الناشئ قد يكون فج المشاعر بحيث يتعارض إحساسه مع الدلالة العميقة للحياة والكون، أضف إلى ذلك أنك قد تكون أحيانا فرحا فتجلس لتصف شعورك بالشعر، حتى إذا فرغت وجدت بين يديك قصيدة كئيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة فيها؛ وتعليل ذلك أنك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد فى قعر نفسك كآبة فكرية عائمة تلح أن تعبر عنها، ففى أعماق النفس تعيش حالاتنا النفسية جميعا وتختلط تجارب الفرح والحزن والغضب والرضى اختلاطا يجعل تعبيرنا جميعا صدقًا خالصًا لا ريب فيه.

ثم تتناول دراستك التى تتهيأ بها لمستقبلك الشعرى، وأول بند ينبغى لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربى ، فإذا ما أحسست فى نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين فى علم الأوزان واشرع فى دراستهما، وحذار من أن تصغى إلى ما يشاع فى عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد عالما بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها، فإن هذه فكرة مترجمة من الآداب الغربية وقد أساءت إلى شعرنا إساءة واضحة، ولو صحت لكان معناها أن سبعين بالمائة من شعرائنا اليوم غير موهوبين لأنهم جميعا يرتكبون أغلاطا عروضية غير هينة، والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون الغلط فى الوزن هم أحيانا الذين يفخرون بأنهم لم يدرسوا العروض.

وحقيقة الأمر فى هذا الموضوع أن الشاعر الموهوب يستطيع أن يضبط الأوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر السليم، ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفعيلاتها وتشكيلاتها، وإنما المحذور أن هذه القراءة ينبغى أن تبلغ من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر، فضلا عن أن فى عروضنا العربى أوزانا معينة لا تجد لها استعمالا إلا ما ندر فى زوايا الكتب، فمهما كان حظك من الاطلاع، بقى علمك بها لا يكفى لمعرفتها وضبطها، ومن ثم فإن الطريق المختصر إلى ضبط الوزن أن تبدأ حياتك بدراسة بحوره لكى تفرغ منها وتتفرغ للإبداع الشعرى وستجد نفسك مقتدراً على تصرف عظيم فى الأوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعرى وأرهفت ذائقتك، وستتاح لك- وأنت تنظم قصائدك الأولى- حرية كبيرة فى اختيار الوزن الملائم لها، والطريقة المثلى لدراسة العروض أن تجرب النظم- لمجرد التمرين- على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان وأشكال مثل الدوبيت والبند وسواهما، وستجد فى تمارينك هذه لذةً شعرية لاً يعرفها إلا من مارسها، وحذار من أن تصغى

إلى سخرية المعاصرين من فنون التشطير والتخميس والإجازة ونحوها، فإنها قادرة على أن تنمى قدرتك على استعمال الأوزان، وتنشط شاعريتك وتعينك على فهم أجواء القصائد التى تشطرها أو تخمسها، وأنا أنصح لك بأن تجرب هذه الفنون والأساليب والأشكال جميعا خلال سنوات الصبا ومراحل الشعر الأولى، وذلك كله لغرض التمرين ولإنماء قدرتك على إخضاع تلك الفنون للأفكار الحديثة المعاصرة، ولعلك تدرك أن هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر- إلا نادرا- فإذا كنت شاعرا موهوبا فستحتفظ بتمريناتك الشعرية فى دفتر للذكرى، ترجع إليه التماساً للمتعة والتذكار.

ولعلك تسأل: إذا كانت هذه الأوزان غير مستعملة فى شعرنا المعاصر فما نفعها لى؟ ولماذا أنفق وقتى فى التمرن عليها؟ والجواب أنك لا تدرى لعل وزنا منها يمس وتراً خصبًا فى نفسك فتستخرج منه- بعبقرية فيك- شكلا شعرياً جديداً يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه؟ إن دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة وتمنحك قدرة موسيقية لا تتخيلها، ولن يستطيع إبداع الأساليب الجديدة فى الوزن إلا من درس العروض دراسة جدية، وما تراه من غلط ونشاز وركاكة فى الشعر المعاصر، فهو يرجع إلى جهل أغلب شعرائنا بالأوزان وانخداعهم بفكرة «الشاعر الملهم» الذى يولد عالما بالعروض فلا يحتاج إلى دراسة.

ولا أظنك- أيها الشاعر الناشئ- إلا سائلاً عن الشعر الحر وما تتخذه من موقف إزاءه، فاعلم أن هذا الشعر الجديد ليس إلا أسلوبا استحدثناه فى رصف أجزاء عشرة من أوزاننا العربية، فهو يرتكز إلى التفعيلات العربية وإلى الشطر، وقواعد التدوير، والزحاف والعلل والضروب، وسواها مما تجد فى عروضنا، ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزونا فهو لا يخلو أن يكون أحدثلاثة: إما مكابراً ينكر وجود الوزن وهو يدرى أنه موجود، وإما جاهلاً بالعروض العربى، وإما واهماً لا يميز بين الشعر الحر الموزون والنثر المسمى خطأ بـ(قصيدة النثر)، وفى كل الحالات تستطيع أن تفحم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلما وورقة وتقطع الشعر الحر إلى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا المعروفة.

ومع ذلك فإن عليك أن تدرك أن الشعر الحر- على صورته العروضية الصافية التى ندعو إليها-يكاد يصبح نادراً فى شعر الناشئين؛ لأن كثيراً منهم وقعوا فى شرك قادهم إليه جهلهم بالشعر العربى، وضعف مواهبهم، ونقص ثقافتهم، وهؤلاء مازالوا يحرمون عصرنا فرصة طيبة يتذوق فيها أسلوباً رائعًا فرعناه من أسلوب الشطرين

القديم، وقد أدى شعرهم الركيك المفعم بالغلط إلى استفزاز الرأى العام الأدبى فاتخذ منه موقف المعادى، وراح الجانبان يتبادلان السباب فكانت معركة فى غير معترك يوجه العتاب فيها إلى الطرفين.

ماذا إذن يكون موقفك من الشعر الحر، وأنت تقف على أول درجات الشعر متحمسًا، مخلصًا، راغبًا فى أن تجمع بين التجديد المعاصر وروح الوزن العربى؟ عليك أن تتذكر أولاً أن الشعر الحر- فى صورته المثلى- لا يهدف إلى القضاء على أسلوب الشطرين وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائمًا لموضوعات عصرنا، ومن ثم فإن الاقتصار عليه، ونبذ الشطرين قد يحد من آفاق الشاعر المعاصر فلا يخدمه كما يرجو وإنما يسئ إليه.

واعلم ثانيًا أن الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين كما يزعم أنصار القديم، وكما يتوهم أرباب الشعر الحر أنفسهم، وإنما هو فى حقيقته أصعب، ووجه صعوبته واضح، فأنت- فى شعر الشطرين- تملك للشطر طولاً ثابتًا لا يتغير فى القصيدة كلها، فيساعدك هذا الثبات وتكرار نموذجه شطرًا على حفظ الوزن من الشطط والخروج، أما فى الشعر الحر فإن عليك أن تنوع أطوال الأشطر بزيادة عدد التفعيلات وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفاتًا واعيًا إلى الضروب الحرة فلا تشوه موسيقاها بتفعيلة ناشزة، وهذا المحذور لا يصادفك فى شعر الشطرين حيث ضرب القصيدة ثابت عن الانتباه له والتفكير فيه، وهكذا تجد نفسك - وأنت تنظم القصيدة الحرة- واقفًا أمام (الحرية) وجها لوجه، وكل حرية تنطوى على مخاطرة وعلى مسئولية حتى فى الشعر والعروض، ولسوف ينكشف لك تدريجيًا أن من لم يكن قوى الجناح مقتدرًا، مبدعًا، لم يقدر على النجاة من مزالق هذه الحرية سواء أكان ذلك فى الشعر أم فى الحياة.

ولنأت بدليل من عالم الشعر على مانذهب إليه، الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون فلا يغلطون فى العروض، أصبحوا فى الشعر الحر ينظمون ويغلطون مثل نزار قبانى، وصلاح عبد الصبور، فإذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والثقافة قد تعثروا على طريق الحرية فكم ينبغى لك أن تتأنّى وأنت تخوض غمرات هذا البحر؟ وإنما الشعر الحر ميدان الشاعر الناضج الكبير، فحذار من أن تبدأ به حياتك الشعرية. إن المزالق تنتظرك فى دروبه، فاحرص على أن تمتلك ناصية أسلوب الشطرين امتلاكًا تامًا قبل أن تجازف بنظم قصيدة حرة واحدة.

أما فيما عدا هذا التحذير، فإن الشعر الحر سيساعدك على التعبير عن موضوعات العصر، ويمنحك الروح المعاصرة؛ وذلك لأن اختلاف أطوال الأشطر بين مسترسل ومتوسط وقصير، يساعد على تلوين العبارات ومنحها الحياة، وليس يخفى عليك أن العبارة في شعر الشطرين لا بد أن تنتهى فى آخر البيت، فهى على ذلك محددة الطول، فى حين أن الشعر الحر قد حطم استقلال البيت تحطيمًا تامًا وجعل الشطر يفضى إلى ما بعده وبذلك يمكن أن تمتد العبارة بمقدار ما يرغب الشاعر، ولسوف يساعدك هذا على الاسترسال حين تشاء.

وقبل أن أترك الحديث عن موضوع الشعر الحر، أحب أن أنبِّهك إلى أنه، مهما كان شكل الوزن الذى تختاره لنفسك، فينبغي أن يكون تعبيرك حديثًا تبرز فيه الصور المعاصرة والموسيقى التى تلائم فكرنا وحياتنا، وتشتد هذه الحاجة إذا ما اخترت شكل الشطرين الخليلى، لأن أكثر الشعر الذى ينظمه شعراء هذا اللون يطفح بتقليدية مملة تنفر منها الروح المعاصرة، ولابد لك أن تعلم أن هذه «التقليدية» ليست نابعةً من شكل الوزن -كما يتوهم الناشئون- لأن من الممكن أن تنظم قصيدة حرة ويكون محتواها تقليديًا جامدًا، كما أن من الجائز أن تنظم قصيدة شطرين ثم تملأها بالموسيقى العصرية، والرموز الحديثة، والصور المثيرة للدهشة، والتقليدية على هذا حصيلة ثقافة الشاعر وموقفه من العصر وليست بالضرورة مرتبطة بشكل الوزن، وإنه لمن المؤسف أن أنصار الشطرين يسيئون إلى هذا اللون الخليلى الدارج، بما يطلعون به علينا فى أبياتهم من عبارات عتيقة جامدة، وصور مستهلكة ميتة، بحيث لم يعد شعرهم يعبر عن روح العصر الذى نحيا فيه، وهؤلاء الشعراء يجهلون أنهم هم الذين يقتلون قصائد الشطرين ويشيعون جنائزها ويدفنونها، فى حين نبقى نحن الذين ندعو إلى الشعر الحر أبرياء من دمها.

ومهما يكن من أمر، فإن عليك، أيها الشاعر اليافع، أن تعبِّر بلغة عصرك وتصدر عن شخصيةٍ حديثة معاصرة، وليس فى هذا إنكار لعبقرية القدماء، فإن أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثَّلوا الحياة الفكرية لعصرهم، ونحن اليوم نقرأ تراث قدمائنا ونحبه ولكننا لا نقلده وإنما ننفر أشد النفور من استعمال ما ورد فيه من استعارات وصور وأساليب لنحتضن رموزًا مشتقة من عصرنا، واستعارات مولودة فى بيئتنا، نابعة من حضارتنا المعاصرة، وهذا ينبغى أن يكون قانون الشاعر الناشئ.

وتوصلنا هذه الملاحظة إلى الجانب الثانى من دراستك التى لابد لك أن تتفرَّغ لها وهى معرفة اللغة العربية وقواعدها، وتلك دراسة لاتشكل هدفًا مباشرًا وإنما هى أداتك ووسيلتك إلى التعبير، وأفضل ما تبدأ به أن تبادر إلى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم، ثم تتقدم إلى دراسة اللغة وأساليب صياغتها وقياسها مع شيء من اطلاع على أصول البلاغة، ولسوف تواجه، وأنت فى هذه الدراسة إغراءً قويًا بأن تهملها، يأتيك هذا الإغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت أن جانبًا من الأساليب النحوية والبلاغية واللغوية قد مات فى عصرنا ولم يعد له استعمال، ويأتيك الإغراء نفسه من دائرة زملائك الشعراء اليافعين حولك، وحذار من أن تلين لمثل هذا الصوت؛ لأن دراسة القديم العربى دراسة جدية هى التى ستفجر فى نفسك القدرة على إبداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلائم الذوق العربى الحديث، وما من مجددٍ أصيلٍ قط، إلا وقد درس القديم، بحيث ينبثق الجديد انبثاقًا عفويًا فلايفقد الصلة بالتراث العربى، ولايقصر عن التعبير عن روح القارئ المعاصر.

ولسوف تدرك وشيكًا أن صلتك باللغة العربية، كلما اتسعت وعمقت، أضفت على شعرك أبعادًا رائعة من الخصوبة والابتكار والحرارة، حتى ترتفع قصائدك إلى أعلى ذرى الجمال الفنى والتعبيرى، وإنما الشعر الحق سكرةٌ لغويةٌ تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال، فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطًا خفيًا وكأنها تصبح كائنًا مملوءًا بالحياة والخضرة، وكثيرًا ما يجد الشاعر الموهوب فى قصيدته صيغًا وألفاظًا جديدة مبتكرة ما كان يخطر له يومًا أن يستعملها، وإنما ولدت فى نفسه فى لحظات الفورة الشعرية والزخم الإبداعى، ومن ثم فإن ذخيرتك من ألفاظ اللغة وقواعدها تصبح عظيمة القيمة والتأثير؛ لأنك وأنت فى حماسة الحالة الشعرية لاتكاد تفكر وإنما تستسلم إلى هذه النشوة التى تدفع الكلمات إلى وعيك دفعًا وكأن قوة خفية تملى عليك، فإذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة، لم يرتفع إلى وعيك إلا ما هو ضعيف ركيك، ومن ثم تأتى حاجتك العظيمة إلى أن تمتلك ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية، لكى يكبر قاموسك الفنى مع شاعريتك، وينمو عامًا بعد عام، ويفرش لك طريق القوافى ورودًا وأقواس قزح.

ولابد لك كذلك من أن تدرك إدراكًا واعيًا أن اللفظة التى تستعملها فى قصيدتك يجب أن تكون ذات جذور نفسية عميقة، وأن ترتبط بما حولها من كلمات بموسيقاها وجرسها، وأن تكون ذات إشعاع، وأن توحى، وترمز، وتبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر

اللفظ؛ ذلك لأن الشعر هو التعبير، والتعبير سياحة فى عالم الفكر المعقد المتشابك المذهل، وليس مجرد صف للألفاظ.

بعد ذلك نصل إلى دراستك الكبرى: دراسة الشعر والأدب وأول ما ستصادفه مما يحيرك أنك ستجد حولك تيارين اثنين يصطرعان: أحدهما يدعو إلى الاقتصار على قراءة الشعر العربى دونما التفات إلى سواه، والآخر يقف فى أقصى الطرف المقابل منادياً بنبذ القديم العربى والاستقاء من منابع الشعر الغربى، فاعلم أيها الشاعر الناشئ، أن كلا هذين الجانبين مخطئ فى دعوته، وإنما عليك أن تفتح قلبك وروحك للقراءتين معًا: شعرك العربى يربطك بكيانك الروحى، وموضع عواطفك، ومنبع موهبتك، والشعر الأجنبى يفتح لك نوافذ سحرية من المعانى والمذاهب والأساليب فضلاً عما يساعدك عليه من اتخاذ موقف عربى من هذه الحضارة الأجنبية التى وفدت إلينا وجرفت حياتنا كلها.

ولنفحص الموقفين بشىء من التفصيل، أما اقتصارك على قراءة الشعر العربى، فإنه لن يكفيك زاداً شعرياً معاصراً؛ لأن هذا الشعر يصور حياةً تختلف فى تفاصيلها ومظهرها عن حياتنا اليوم، وإن لم تختلف فى روحها وجوهرها، ثم إنه مكتوب بلغة تختلف إلى حد ما عن لغتنا المعاصرة، وإن كانت هى عربيتنا نفسها، وذلك التطور طبيعى فى اللغات الحية جميعا، ومن ثم فإن هذا التراث العظيم الذى تحدر إلينا من الآباء والأجداد، لايكفى وحده لإلهام شاعر عربى يستجيب لحياة هذا العصر وإنما لابد لك، يا شاعر العصر، من أن تقرأ شيئًا من تراث الغرب الشعرى، وتراث الأمم الشرقية المجاورة لنا لتتفتح لك عوالم جديدة، وتملك القدرة على نظرة حديثة إلى الحياة والشعر.

ومن حقك، وأنت عربى، أن تشعر بألم يأخذ بنفسك عندما تدرك هذه الحقيقة الموجعة، وسوف تسأل فى حرقة: لماذا لايكفى شعرنا العربى لخلق شاعر معاصر، فى حين يستطيع الإنكليزى مثلاً أن يقتصر على قراءة شعر أجداده ثم يكون شاعراً عصريًا عظيمًا؟ أترانا متخلفين أدبيًا عن الغربيين؟ وحذار يا شاعر من أن تترك هذا السؤال يُذلّ روحك، وإنما عليك أن تجابهه وتعطيه جوابه، إن ذلك ليس نقصًا فى آدابنا، ولاتفوقًا من الغربيين علينا، وإنما سببه البسيط أن الغربى يملك تاريخًا حديثًا مجيداً، فى حين كانت قروننا الستة الماضية فى هذا الوطن العربى قرون كوارث ومحن ونكبات، لقد انشغلنا بما نحن فيه عن إبداع الجديد ومسايرة الحضارة، وانعزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربى إلى ما تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة أدبها

وضعف شعرها، أما الغرب فقد كان إذ ذاك يجابه ضياء العصور الحديثة، وتبدع فيه العصور والمواهب علمًا وفنًا وحضارة، وبذلك أتيحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع العصر قرنًا قرنًا، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور الأفكار والصور والأساليب والموضوعات فى شعره، وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية، ومن ثم فإنه قد وصل إلى عصرنا يحمل فى ذهنه ونفسه هذا التراث الخصب يغرف منه ويبدع الجديد المعاصر.

أما الشاعر العربى فقد خرج من دياجير الفترة المظلمة فإذا أمامه حضارةٌ وهاجةٌ عجيبةٌ جاءته مفاجئة من الغرب فأذهلته بأضوائها وعوالمها فهو لايجد فى ماضيه ما يعينه على التعبير عنها، ومن ثم فإن صورها وتهاويلها ما زالت لاتجد لديه التعبير الذى يفيها حقها، وعلى ذلك فإن من المفيد له أن يطلع على شعر الفرد الغربى الذى عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون؛ ليتعلم منه بعض الدروس، وبخاصة فى حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح الشعر، ولكن حذار، أيها الشاعر العربى، من أن تنقل فى شعرك مذاهب الغربيين وأساليبهم اللغوية ومواقفهم العاطفية، فإن ذلك لن يكون منك إلا تقليداً، ومن أجل هذا سألناك أن تدرس التراث العربى دراسة عميقة، فإن تلك الدراسة هى التى ستحميك من تقليد الغرب، وتعلمك كيف تنتفع بآدابه انتفاع السادة لا انتقاع العبيد.

وأما الدعوة إلى الاقتصار على قراءة الشعر الغربى، وإهمال الشعر العربى، فهى أشد ضلالاً من الدعوة الأولى؛ لأن الشاعر العربى يحتاج بداهة إلى أن يقرأ شعر العرب، وإلا لم يعد شاعراً عربيًا وانبت إنتاجه، وانقطعت صلته بأرضنا وتاريخنا وضاعت، من ثم، شخصيته، وكم فى آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا، وكم فيه من كنوز خفية دفينة يستطيع الشاعر الموهوب أن يبعثها فيبهر بها العصر.

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك، فاقرأه قراءة المتعمق الجاد، وتوسع فى دراسته وفهمه، والخطة الجيدة فى الدراسة الأدبية أن تحرص على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر الكثير من الشعراء وسيرهم، على أن تختار مجموعة صغيرة من البارزين تفرغ لدراستهم دراسة خاصة مفصلة نبذل لها الوقت والجهد فترة طويلة، وستمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الإبداع الشعرى، والفهم، والاستقراء تشمل حتى الشعراء الذين لم تدرسهم دراسة تركيز، فإذا قصائدهم تشعُّ معانى رائعة فى نفسك وسِيرُ حياتهم تمنحك آراءً باهرةً يُؤخذ بها معاصروك.

واحذر، أيها الشاعر الناشئ، كل الحذر أن تصنع صنع كثير من زملائك اليافعين اليوم: فتحفظ الأعلام المشهورة، وعناوين بعض كتبهم التى لا تفهمها، ثم تملأ حديثك بما حفظت، وكأنك عالمٌ كبير مختصّ.

إن هذا المسلك سيقودنا حتمًا إلى ما انقاد إليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب، ذلك أن الشاعر الذى يفهم الشعر الغربى فهمًا حقًا، يصل إلى مستوى من الاستقلال يجعله يُبدع إبداع الشاعر الغربى دون أن يقلِّده، وأما التقليد، فهو دائمًا الدائرة الضيقة التى يدور فيها من لايفهم، فهو يتناول المظاهر البارزة فى الشعر المقلد فينقلها بنصها، وذلك مفضوح يلمسه كل مطلع على الأصل الذى نقل عنه الشاعر.

* * *

ثم نتقدم، أيها الشاعر الناشئ، إلى إحصاء مظاهر التقليد التى تفشت فى شعر اليافعين، لكى تدركها وتتجنب الزلل إليها، وهذا التقليد فى نظرنا أخطر هاويةٍ يسير إليها الشعر؛ لأنه يشلّ ملكة الإبداع لدى الشاعر العربى ويحيله إلى مجرد صدى خافت، فلا هو أبدع شعراً غربيًا عظيماً، ولا هو ارتفع إلى مستوى شعرنا المحلى.

وسوف تميز من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين: الصنف الأول- صنف الذين يقرأون الشعر الغربى بلغاته الأصلية فيتبنون مواقف شعرائه وأساليبهم وصورهم وآراءهم، وينقلونها نقلاً لا شخصية فيه، وهؤلاء قلة، وهم المفسدون الكبار لروح الشعر وعليهم يقع اللوم فى تضليل اليافعين الأبرياء، والصنف الثانى- وهم الأغلبية وهؤلاء لايحسنون لغة أجنبية إلى درجة تمكنهم من قراءة آدابها وإنما يقرأون المترجمات المستعجلة الركيكة التى تملأ أسواقنا، وقد لا يقرأون حتى المترجمات وإنما يستعيضون عنها بالملخصات والآراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربى، ثم يقرأون شعر الصنف الأول بما فيه من تقليد ومظاهر أجنبية زائفة فيضطرون إلى مماشاة «السوق» ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تياراً عاماً.

وخير وسيلةٍ تميز بها صور هذا التقليد أن تراقب ما تنشره مجلات الشعر الجديد ستة أشهر، ثم تصنف ما فيه من أساليب ومظاهر، ولسوف يدهشك ما فى أكثر هذا الشعر من عناوين متشابهة، وموضوعات، وأساليب فكأن الواحد منهم يكرر عيوب الآخرين حرفياً، إلى درجة أن الغلط العروضى الذى يقع فيه شاعر ناشئ يصبح بحكم

التقليد، قانونًا يحتذى وينفذ فى شعر الذين ينشرون بعده، وهذا منتهى الهوان الذى يصير إليه جيل من الشعراء فى أية أمة.

لهذا يكون عليك، أيها الشاعر الناشئ أن تكون جريئًا فى مواجهة الحقائق حول نفسك، فتقرر منذ البدء أن تختار أحد اثنين: إما أن تكون شاعراً من شعراء الدرجة الأولى، وإما أن تكف عن قرض الشعر وتسلم قيثارتك للصمت، ذلك أن المجال يغصّ بمئات من شعراء الدرجة الثالثة والرابعة والخامسة، فى حين يبقى الشعراء الأصليون قلةٌ معدودة فى الوطن العربى كله، وعلامة شاعر الدرجات الواطئة، أن شعره يعكس التيارات العامة الشائعة فى الجو الأدبى، المتداولة فى سوق القصائد، وأنه لايستطيع أن يطلع بإبداع جديد يبهر العصر، ولا أن يخلق نماذج مبتكرة أصيلة، تنبض بالحياة، والواقع أن كل صورة شعرية متميزة يأتى بها الشاعر الأصيل الموهوب، فتنال الاعجاب، سرعان ما يتلقفها شعراء الدرجات الواطئة، ويحيلونها إلى تيارات عامة تقليدية، غير أن الشاعرية الملهمة الباهرة، مهما قلدها المقلدون، تبقى مبدعة موهوبة أصيلة تميزها الجماعات كلها فى الدوائر كلها، كما تتألق فى كل عصر.

وأبرز تيار شاع فى شعر اليافعين هو تقليد الغربيين فى موقفهم من الخلق والقيم الروحية، ذلك أن الأديب الغربى المعاصر يجنح، على العموم، إلى السخرية من قواعد الأخلاق، والاستهانة بالقيم والمثل التى تعارفت عليها المجتمعات، لا بل إن الاتجاه هناك أن يتعمد الأديب –باسم الواقعية والحرية الفكرية– وصف أحط المواقف الحيوانية وصور الرذيلة، وقد شاع التبذل شيوعًا مزريًا فى أدب الغرب وذلك بسبب من ظروف خاصة تحيط بالمجتمعات هناك، وهى ظروف لايعنينا استقصاؤها هنا، وإنما يهمنا منها أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا فى الوطن العربى، ومعنى ذلك أن تبذّل الأديب الغربى المعاصر نتيجة مباشرة لتاريخه وبيئته ودينه ونفسيته، فكأن الجو هناك هو الذى ينتج هذه الثمرة المرَّة المجوجة.

ولسوف تلاحظ، أيها الشاعر الناشئ، أن هذا الاتجاه قد شاع فى شعر زملائك من الشعراء شيوعًا يؤلم كل إنسان مخلص، فإن اليافعين من الشعراء والأدباء يصفون اليوم فى إنتاجهم عالمًا عربيًا موبوءًا تتحكم فيه الأهواء الجنسية بأحطّ معانيها، ويستهين شبابه بكل قيمة خلقية كما ترى فى الأبيات الآتية التى اقتطفها من قصيدة عنوانها «صلاة إلى سرير»:–

كـم عفـافٍ ذبحتَـهُ أنـتَ تـدرى | وفـتاة سرقتــها مــن ذويـها
كم خصــورٍ لهـوتَ فـيها وردفٍ | من جحيـمى غدا قديداً كريـها
كـم نبيــذٍ عصـرتَهُ مــن شفاهٍ | وعطــورٍ تلعثمـت تحمـيها
كـم نهودٍ ورديّـة العمـر شاختْ | يبــس الـدفء والتطلّع فـيها
ألف عــذراء غادرتـــك حطامـاً | وهــى حبلى تُريق ماء أبيـها

إلى أن يقول:

كـم خطـايا زرعـتها، أنـتَ أدرى، | كـم عروضٍ هتكـتها تحصيها

أترى، أيهـا الشـاعر، هذا الكلام الرخيص الذى ينبو عنه الذوق وتـأباه المروءة وأبسط مـعـانى الإنسـانيـة؟ وانظر إلى أية وهدة من الدناءة والضـعـة انـحدر الشـاعـر العربى الجـديد؟ وأشـد مـا يؤلم النـاقد المطلّع أن نـاظم هذا الشـعـر المبتذل، مـثل بعض زملائه، يملك قدرة مقبولة على تلوين التعبير، وقد تكون موهبته أصيلة ورؤيتـه قوية، فلو ارتقى بشـعـره إلى آفاق الخيال، وذرى الروح الإنسـانية بدلاً من الانحدار إلى الهاوية، لربما كان لنا منه شاعر مبدع.

وتذكَّر، أيها الشـاعر الناشئ، أن هبوط شـعـرك إلى مستوى الغريزة الحيوانية، يحدّ آفاقك الشعرية ويقـتل روحك، وإنما وجد الإنسان فى هذا الكون ليعيش ملء عقله العظيم وروحـه الطموح الذى يتطلع إلى الأعـالى حـتى يبلغ مرتبـة إدراك الله، وأنت ولا شك تدرى أن الحضـارة الحديثة ومـخترعاتها العظيمة لم يُبدعها أولئكم الذين يتمرغون فى حمأة الجسد ويعيشون فى حدود الحواس، وإنمـا صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وأدركـوا قـيمـة العقل الإنسـانى، وارتقـوا بأرواحـهم إلى مـسـتوى العمل والتـضـحـيـة والجـهاد، وهؤلاء الكبار المبدعون يدركون أن غريزة الجنس وسيلة لحفظ النوع، وسلمٍ ترقى عليـه الإنسـانيـة إلى مـعـانى الأمومـة الخـيـرة الجـمـيلة، والأبوة الحنون الكريمة، والحنان، ورعـاية الغريب، وحب الحياة، وإدراك الله ونحو ذلك من المعانى السـامية التى ترتفع بالإنسـان إلى ما خلق من مستويات رفيـعة، وإنما وظيفتك يا شاعر أن تدعو إلى ـ ب الجمال فى صوره العالمية جميعًا، وأن ترقى بالغريزة إلى حيث تنشـأ عنها العاطفة الطاهرة التى تهذب الحياة وتصقل المشاعر وترهف الملكات وتلهم العقل العظيم.

ومما أخذه شعراؤنا اليافعون عن أدب الغرب، اتجاههم إلى وصف القبيح والمنفِّر والمقيت فى شعرهم، حتى تكاد الشناعة تصبح مذهباً ينادون به، مثال ذلك قول نزار قباني:

مكشوفة البدن المفسّخ دهنه   بخار جسمك قد أثرت تقززى
يا مضغة الأصل النجيس وأنت من   عفن المخادع يا لماضيك الخزى
ولأنت من لذّات أمّك ليلة   هوجاء مجرمة فلا تتعززى

ولعلك تلاحظ أن الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه المرأة التى يصورها وإنما يهدف إلى وصف «الشنيع» لا أكثر، لا بل إنه يبدو وكأنه يتلذذ بالألفاظ الكريهة تلذذ من يبدع شيئًا متميزا، ولسوف تجد فى نفسك الشاعرة نفوراً بديهياً من مثل هذا النغم فى الشعر، ولكن أصوات القبح الشائعة حولك ستحول أن تسكت هذا الصوت الفطرى فى نفسك تحت غطاء من الفلسفة الزائفة، فحذار من أن تنخدع، إن صوت أعماقك هو الصوت الحق الذى لاينبغى أن يعلو عليه شىء، وإذا وجدت زملاءك يقلدون هذا الاتجاه فى شعرهم فاثبت فى وجوههم، ولو اجتمعوا عليك، وقرر أن تكون المتبوع لا التابع، إن الجمال لابد أن ينتصر على القبح، والأصالة منتهية لا محالة إلى العلوّ فوق التقليد، ولو كان الجميل واحداً حوله من القبيح ألوف.

ومما ستصادفه فى هذا الشعر الجديد نبرة من التشاؤم المستورد، فإن الشاعر الناشئ يقلد التيار العام فى أدب الغرب فيزعم أنه شريد منبوذ يعاديه المجتمع ويكرهه الناس، وأن الحياة عبثٌ فارغ، والسعادة خيال، وأن المحبة كذبة، والروابط العائلية سخيفة، والمقدسات ادعاءٌ باطل، وأن الإنسان يعيش وحيداً شقياً لا هدف له ولا روابط ولا مثل، فالموت والحياة لديه سيان، وسوف يؤلمك، أيها الشاعر، أن تجد زملاءك من الشعراء لايتورع الواحد منهم عن وصف أبويه بأقذع الأوصاف وإهانتهما هياناً وكأن ذلك عمل بطولى، وهذا الموقف المرذول وأمثاله مبثوثة فى أغلب شعر هؤلاء وقصصهم وكأنهم يحسبونه علامة التجديد والحرية، فانظر يا شاعر كيف أرادوا أن يتحرروا مما زعموه الأدب التقليدى (يقصدون أدبنا العربى القديم) فلم يزيدوا على الوقوع فى تقليد الجانب الهزيل من أدب الغرب، ومهما يكن من أمر هذه الأفكار السود فإن شاعرنا يكاد يكون قد ترجمها أو نسخها نسخًا من إنتاج عشرات من مشاهير الغربيين المعاصرين مثل جيمس جويس، ويوجين أونيل، وسارتر، وكامو، ومورافيا، ومالرو

وسواهم، ولا أدرى، ولن تدرى يا شاعر كيف لا يلاحظ هؤلاء الشعراء أن هذا الموقف من الحياة والأسرة والمثل لا يخدمنا، وإنما يخدم أعداءنا بما ينفث من سموم السلبيات فى نفوس الشباب، وإذا اعتنق شبابنا هذه الآراء فمن منهم الذى سيزحف إلى فلسطين؟

وآخر المواقف المصطنعة التى نقلها اليافعون عن الغرب مما سأحدثك عنه، هو تكلّف الغموض، والتماس الإغراب، واتخاذ هيئة المفكر العميق الذى يحتاج شعره إلى أن يشرح لكى يفهمه القارئ، وخير دليل على أن هذا الإبهام مصطنع متكلف، هو أنه شاع فى الشعر فجأة، دون أن ينبع من أعماق نفس الشاعر، أو تمليه عليه لفتات طبعه، وميوله الفطرية، فما كاد شاعرنا الناشئ يعلم أن الغموض مستحب فى مذاهب الغربيين (مثل الرمزية والتكعيبية والسريالية ومذهب اللامعقول) حتى أسرع يتبناه وراح يستعمل فى شرح ما لا معنى له فى شعره، حفنة من الألفاظ تختلط فيها آراء مدارس علم النفس بأحكام مشاهير الأدباء الغامضين فى الأدب الأوروبى المعاصر وما قبله، فإذا قلت لهم إنك لاتفهم من هذا الشعر شيئًا قالوا لك إنه شعر عميق فلايطمح أحد إلى فهمه، إلا الراسخون فى العلم، وحذار يا شاعر من أن تصدق هذه الخرافة، إن النفس الإنسانية عميقة الأغوار حقًا، ولكن واجب الشاعر أن ينير هذه الأغوار ويعرض جوانبها عرضًا له معنى، أو لنقل إن الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة أنه بلا معنى، والشاعر العظيم هو الذى يفك عقد المبهم، ويعين القارئ على تحسس المعانى الخفية والدلالات التى تختفى وراء المظاهر الغامضة فى الحياة والطبيعة.

وبعد فإن القانون فى الشعر الجيد أن يكون الإبهام فيه ظاهريًا وحسب، فإذا تأمله الناقد والقارئ المتذوق، وجده واضحًا بما له من دلالة إنسانية عامة، وإنما أخطأ هؤلاء الشعراء فهم مذهب الغموض، على عادتهم، بسبب من أنهم مطلعون على الأدب العربى اطلاعًا عابرًا دونما دراسة جدية له، وبذلك تحول الإبهام الجميل الذى هو سر الشعر وأصل فتنته، إلى تعقيد مصطنع سببه ضعف الموضوع، وفوضى الصور، وركاكة الروابط، وقلة المحصول اللغوى، وليتهم يتلقون دروسًا فى بلاغة الإبهام من شعرائنا العرب القدامى من أمثال المعرى وابن الفارض والسهروردى. وإذا أصروا على الاستقاء من الغربيين، فما لهم لايتعلمون الإبهام الرائع من مسرحيات لويجى بيرانديللو، وقصص مارسيل بروست مثلاً حيث الغموض الجميل فى التفاصيل العابرة،

دون الهيكل العام، وحيث يبدو التعقيد وكأنه منقول من الحياة الكبيرة ليكون درساً للفكر الإنساني، وإشارة إلى المجهول والخفي والعميق الذي يبهر الخيال ويفتن الذهن؟

هذه، يا شاعر، هي الملامح البارزة في الشعر المنسوخ عن الغرب، اقتصرنا عليها لكثرة نماذجها، وتركنا الملامح الأقل ظهوراً وشيوعاً لضيق المجال، وآخر ما نحب أن نقوله، إن شخصيتك المستقلة بما وراءها من تراثنا، هي أثمن ما تملكه فلا تبتذلها بتقليد الشاعر الغربي، إنما نريد أن تقرأ الشعر العظيم فتعجب به، لا أن تنهار أمامه في مذلة المقلد، إن الإعجاب والتقويم المستقل هو خلق الأحرار وأما التقليد فهو صفة العبيد، ولعلك لا تنسى أن الأحرار هم الذين يبدعون، أما العبيد فلا إبداع لهم، لأن الفن والحضارة يرتبطان بالحرية في كل زمان ومكان.

* * *

وقبل أن أختم رسالتي إليك، أيها الشاعر الناشئ، أحب أن أقدم إليك تحذيراً يحميك من خطأ جسيم يقع فيه كثيرٌ من اليافعين، ثم أنهي مقالي بأهم توجيهٍ أمنحك إيّاه على الاطلاق.

أما التحذير فإني ألخصه في أن عليك أن تقاوم إحساساً غالطاً يلازم اليافعين ويضلّهم، وقوام هذا الإحساس ميلهم إلى اعتبار اللون الشعري الذي يمارسون نظمه، هو اللون الوحيد الذي يستحق الإعجاب في عالم الشعر، فلايستطيعون -نتيجة لذلك- أن يتذوقوا أية قصيدة مخالفة لطريقتهم وخطّهم، ويزيدون فيندفعون ويحكمون على هذه القصيدة بالتفاهة، أو الابتذال أو التقليدية، أو الجمود أو التكلف، وينشأ هذا الموقف غالباً من ضيق أفق اليافعين ونقص ثقافتهم وتطرفهم في الحماسة لاتجاههم الذاتي، وهي خصلة تغلق الأبعاد أمام حاسة التذوق لدى الشاعر اليافع، فلا يعود قادراً على تذوق شعر غيره من الشعراء، وإنما يبادر فيحكم عليه بأنه كله شعر ساقط لاقيمة له.

وكثيراً ما يحكم اليافع على شعراء الجيل السابق له بأنهم كلهم تافهون، وأن شعرهم بأجمعه قبيح منفر لا جمال فيه ولا أصالة له، مع أن بينهم شعراء كباراً اعترف لهم العصر بالإبداع وما زال آلاف من القراء يضعونهم في الذروة بين الشعراء، وأحياناً يصدر اليافع مثل هذه الأحكام المتطرفة على الشعراء الذين تتلمذ عليهم في أول حياته الشعرية ناسياً أنهم كانوا وسيلته الأولى إلى التجديد، ولو أن اليافع صبر على نفسه، وأعطى ذوقه وحسه الجمالي عشر سنين من النضج والتكامل، لوجد أنه

أصبح قادراً على تذوق عناصر الجمال والأصالة فى شعر الشاعر الذى أسقطه من مملكة الشعر فى أول حياته، وسرعان ما يندم الشاعر على مواقفه القاصرة الباردة من الشعراء الآخرين مدركًا أنه كان ضيق الأفق، مغلق الأكمام فى وجه العطور التى تنبعث من الورود الأخرى، والواقع أن كثيراً من المعارك الأدبية التى تدور فى الصحف بين شعراء الجيل السابق وشعراء الجيل الطالع ترجع إلى ضيق أفق الناشئين واليافعين، مع أن بينهم شعراء موهوبين.

أقول لك هذا، أيها الشاعر الناشئ، دون أن أكتمك أن جماعة من شعراء الأجيال الأسبق هم الضيقو الأفق أحيانًا، لأنهم يرفضون الشعر الجديد، وينكرون عليه الجمال والإبداع، وهذا لأنهم جمدوا على نوع الشعر الذى ينظمه جيلهم، فلا قدرة لهم على تقبل الأكمام الشابة المتفتحة، وتذوق شذاها وألوانها، ومهما يكن من أمر، فلابد لك، أيها الشاعر الشاب، أن تعتزم منذ البداية أن تدرك الحقيقة النهائية الكبرى، وهى أن الشعر يتطور من جيل إلى جيل، وتختلف موسيقاه وصوره ورموزه، فلايمحو الجيل اللاحق أمجاد الجيل السابق، ويحتفظ التاريخ الأدبى بالبارز والموهوب والأصيل من كلا الجيلين، لايطفئ هذا شعلة ذاك، وفى صفحات الزمن مكان للجميع ما دام الإبداع هو التيار الذى يسرى فى شعر الشعراء المتتالين البارزين كلهم، وما دامت الأصالة هى التى تلون ذلك الشعر وتفعمه بالزخم والحرارة والحياة.

ثم نصل إلى التوجيه الذى وعدتك به وهو آخر فقرة فى مقالى وقد يكون أهم فقرة فيه على الاطلاق.

أحبُّ لك، أيها الشاعر الناشئ، أن تدرك إدراكًا واعيًا أن أكمل الشعر وأجمله وأروعه هو الذى يعطينا رؤيةً كاملةً للحياة والوجود، فلايكفى أن تكون قصائد الشاعر جميلة، فيها الصور والموسيقى والايحاء والرمز، وإنما يجب، فوق ذلك، أن ترفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن ترتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى فى الوجود، وأبرزها إدراك الله الذى ينبض وراء كل ذرة فى الخليقة، والشاعر من أقدر الناس على إدراك جماله ولطف جوهره وقدرته غير المحدودة، وإنما يمتلك الشاعر هذه القدرة لأنه إنسان موهوب حساس سريع الالتقاط، والواقع أنه ما يكاد يصل إلى هذا الإدراك حتى تتفتح له آفاق الرؤية الواسعة، فيرى لا نهائية الخليقة، وجمال النجوم، وروعة البحار، وأسرار الطبيعة، ويتذوق الموسيقى والجمال والأبدية، ويتحسس معجزة الله الكبرى التى هى «الإنسان» بعقله العظيم ونفسه الشاسعة العجيبة، وهذا الإدراك هو وحده الذى يوسع

آفاق الشـاعر، ويجعل لشـعره سطوةً سـحـريةً على نفوسـنا، وحين يعرف الشـاعر الله ولمسته المبدعة على كل شىء، تزداد لغته اكتنازًا وإيحـاءً وتتألق وتتسع وتترامى، ويبلغ شعره ذروة أبعاده.

وفى انتظار الغد الذى سيلمع فيه اسمك وشعرك، أيها الشـاعر الناشئ، أبعث إليك بتحية الشعر والجمال.

الفصل الثانى

الإبرة والقصيدة

نبيل: لست أدرى كيف يمكن أن تبقى هذه الإبرة على مكتبك منذ ظهر أمس حتى اليوم، دون أن تعيديها إلى مكانها.

هدى: لقد خطت بها كمّ قميصك ونسيتها على المكتب.

نبيل: هذا هو العذر الأزلى: النسيان. لماذا لا يخطر لك مطلقا أن النسيان ليس عذرا؟

هدى: إنه عذر أيها العزيز لمجرد أنه شيء مفروض علىّ فرضا ولايد لى فيه. ثم إننى لا أتعمده ولا أقصده، وإنما يطاردنى هو.

نبيل: أعرف أنك لا تقصدينه، ولكنه مع ذلك ليس عذرا.

هدى: وكيف ذلك؟ أوضح ماتقول.

نبيل: إن النسيان نقيصة فى الإنسان، وكل نقيصة لايصح أن تقدم على أنها عذر.

هدى: إنها نقيصة حقا، ولكنى أحاول جاهدة أن أتخلص منها دون أن أفلح، إن النسيان يحكمنى ويتحكم فى ذهنى ويمحو ما أنويه محواً فى بعض الأحيان، ومن ثم فهو قدر ولا خلاص من القدر.

نبيل: هو نقيصة وليس قدراً، لأن النقيصة يكون للإنسان مهرب منها، أما القدر فهوحكم نافذ ولا خلاص منه.

هدى: أنا إذن، فى رأيك، قادرة على الفرار من نسيانى؟ وفى ذاكرتى أمل؟

نبيل: وهل يحتاج هذا إلى برهان؟ انظرى مثلا، عندما خطرت لك فكرة القصيدة التى نظمتها فى الأيام الثلاثة الماضية فهل نسيتها؟ لقد استيقظت فى الثالثة صباحا فوجدتك فى المكتبة تكتبين منهمكة، وعندما أتيتك وقلت لك إن السهر يتعبك قلت لى: (ماذا أفعل؟ حاولت النوم فانبعثت فى ذهنى أشطر رائعة لم أحتمل أن اتركها تتبدد، لأننى إذا تركتها ولم أسجلها فلسوف أنساها فى الصباح) هذا ماقلت، قولى لى إذن لماذا لم تنسى قصيدتك وأنت تحاولين النوم؟

هدى: سرّ ذلك أن القصيدة تفرض نفسها علىّ كالنسيان تماما.

نبيل: أتجعلين الشعر نقيصة مفروضة؟

هدى: لعلها نقيصة؟ ذلك أنها حينما تنبعث فى كيانى تؤذينى، إن لم أكتبها فورا. إنها تخدشنى، وتجرحنى، وتعذبنى، وإذا لم أخضع لحكمها وأقذف بها إلى الورق فإنها تسبب لى الذهول بين الناس، يحدثوننى فلا أصغى، ويسألوننى فأشرد. هذا هو الشعر أفليس هذا نقصا؟ ومع ذلك فهو نقص محبوب لا أحاول الهرب منه، إنما ألتمس الوقوع فيه، خلافا للنسيان الذى يسبب لى الحرج وأبغضه وأتهرب منه.

نبيل: ولكن... دعينا نعد إلى إبرتك هذه المهملة على مكتبك منذ يومين. هذه الإبرة، ألاتضايقك كما يضايقك كبت القصيدة؟ إنها تضايقنى أنا، وكلما رأيتها فى غير مكانها شعرت أن الوجود غير مريح، وأنا أراها كلما دخلت المكتبة وكلما خرجت منها، فكيف تنسينها أنت؟

هدى: إن القصيدة المكتوبة تخزنى وخزا موجعا يجعلنى مضطرة إلى تذكرها، أما الإبرة فلا وخز لها، ولذلك أنساها.

نبيل: «ضاحكا» – ساعدنى الله عليك! من لى بأن يسمعك أى أحد غيرى وأنت تقولين هذا: *إن الإبرة لاوخز لها، فى حين يكون وخز القصيدة موجعا.*

هدى: ياعزيزى، إن للإبرة وخزا حين تغرز فى ذراعى، وهذه الإبرة الملقاة على مكتبى لا تخز لأن خشب مكتبى غير حساس.

نبيل: إنها تخز ذراعى أنا.

هدى: رائع! الإبرة تخز ذراعك أنت، وقصيدتى تداويك وتمتعك وتنعشك. أما أنا فإن القصيدة مغروسة فى ذراعى وروحى، وفوقها تنغرز إبر هذا اللوم الذى تخزنى أنت به بسبب نسيانى، ولا أنس لى ولامتعة.

نبيل: يا مكّارة، والشعر ألا يسعدك وينعشك؟ إنى أعلم أنك تجلسين ساعات متواصلة كما جلست أمس، ترفضين حتى أن تاكلى، لأنك تسجلين أشطرا من الشعر تنثال على ذهنك جاهزة هى وقوافيها، وهذه كما أعلم وتعلمين سعادتك الكبرى.

هدى: أتقول جاهزة؟ إنى أدفع ثمنها لهيبا يشعل كيانى ويشحن جسمى كله.

نبيل: لا تزوغى أيتها العزيزة، دعينا نسمّى الأشياء بأسمائها. لقد حدثتنى مرارا عن «الحالة الشعرية» كما تسمينها، وهى عندما تهبط عليك، أشبه بغمامة تثقلها قطرات المطرالمعطر، يصبح نظم الشعر عندك انثيالا منهمراً دافقا.. تكادين لا تستطيعين تسجيله.

هدى: نبيل، انظر، إن الحالة الشعرية مع ذلك تكلفنى ثمنا باهظا لا يطاق، وفوق ذلك فهى لا تهبط عند بدئى للقصيدة، وإنما أمر قبلها بفترة من المعاناة. ألم أقل لك هذا من قبل؟

نبيل: قلت أجزاء منه. أدرى طبعا أنك عندما تبدئين القصيدة لا يكون ذهنك متفتحا كل التفتح، ولا ينثال عليك الشعر انثيالا وإنما تفكرين وتكتبين.

هدى: صحيح، إنى أبدأ حين أكون فى ذروة عاطفية، وأكون إذ ذلك قد وضعت يدى على الفكرة الكاملة للموضوع، وهذه الفكرة سرعان ما تلف نفسها فى لحظة طارئة من انفعال خصب يعترينى فأبدأ القصيدة وأنا واعية. قد أختار لها وزنا، وأنظم منها شطرين أو أكثر ثم ألاحظ أن الوزن غير كفء فأشطب كل ما كتبت فى ثورة عصبية وأضع رأسى بين كفى حائرة، ثم أبدأ أجرب وزنا آخر، وقد أجد ما انتجت غير معبر، وقد ينجح وأتقدم فى بطء. وقد تستمر هذه الحالة ساعة بين الوعى وعدم الوعى، وفجأة يدور فى حياتى الرقم السحرى وتهبط اللحظة السعيدة، وتوافى الحالة الشعرية.... تأتى الصبية الموهوبة الجميلة وتنثر علىّ أنداءها.

نبيل: وعندها تنتهى المعاناه، وتهبط عليك الأشطر منظومة مسحورة كاملة هى وقوافيها فى سهولة ويسر.

هدى: تظنها تنزلق انزلاقا دونما عائق يعرقل حركتها؟ لا يا نبيل، لا، ليس هذا صحيحا. ولو كان الأمر كما تقول لاكتملت قصيدتى فى ساعة واحدة ونفضت يدى منها، وليس هذا مايقع، أو لا تدرى أننى أحيانا أنظم قصيدة واحدة فى ثلاثة أيام أو أكثر.

نبيل: «معترفا» تماما، لست أنكر هذا. فكيف إذن نوفق بين القولين؟ فى الأسبوع الماضى بقيت أربعة أيام تشتغلين فى قصيدة واحدة. ولقدحدثتنى مرارا وفى فرح غامر أن الأشطر تتوارد عليك وتمنعك من النوم.

هدى: وذلك يلوح متناقضا. ولكن الحالة الشعرية تستمر عندى عدة أيام، لأننى لا أملك وقتا متصلا لتفريغ الشحنة المتأزمة فى نفسى، فجأة يرن جرس الهاتف ويكون علىّ أن أجيب.... أو تقاطعنى الساعة الثانية بعد منتصف الليل ويكون علىّ أن أنام لأستفيق فى السادسة صباحا وأعد الفطور لولدى لكى يستطيع الذهاب إلى المدرسة. ثم يحين وقت الجامعة، وخلال ذلك ماذا يقع لى على صعيد الشعر؟

نبيل: وهل تستمر الحالة الشعرية خلال ذلك كله؟

هدى: هذا هو الموضوع الغريب المستثير يا نبيل. إنها تستمر. وذلك عذاب وفرح غامر فى الوقت نفسه. إنه شوك يخزنى وأحسه فى أعصاب معدتى أشد ما أحسه.

نبيل: وكيف ذلك؟ ماعلاقة الحالة الشعرية بالمعدة؟

هدى: إن ما أقوله يبدو غير مصدق، ولكن اصغ إليّ أيها العزيز لتمتلك الحقيقة. هذه الحالة الشعرية، تبقى بفضل الله ورحمته، ملازمة لى حتى استطيع إتمام القصيدة، وهذه نعمة سابغة حلوة. ولكن لها شوكًا وفيها تعذيب. أدخل الصف وذهنى فى أقصى نشاطه، تتفجر ما فيه من معلومات مخزونة فى الأدب والنقد والشعر واللغة والنحو والموسيقى والمنطق والعلوم. إنى أصبح شعلة من الثقافة المتأججة وأستطرد خلال الدرس فى عشرات الاتجاهات وتستفيق ذاكرتى على صورة معجزة.

نبيل: ألا يكون هذا التفجر شيئا نافعا ولذيذا لدى الطلاب؟

هدى: بلى يكون كذلك. وطلابى يصارحوننى فى مثل ذلك الظرف أنهم يسعدون. وكذلك يلازمنى شىء آخر يحبه الطلاب هوالسعادة البالغة التى تغمرنى، والمحبة التى أتفجر بها لكل إنسان، ولكل شىء فى الوجود.

نبيل: قفى لحظة. أنت إذن سعيدة. فأين عذاب الحالة الشعرية؟ أين المعاناة والأشواك التى وصفتها؟

هدى: يا عزيزى! دعنى أكمل الوصف. إن هذه السعادة الطافحة لها ثمن من أعصابى. فخلال هذة الحالة تكون أعصاب معدتى متوترة كلها على شكل أحسه إحساسًا شديدًا، ويكون جبينى ساخنا، يلتهب بنوع من الحمى وكأن ذهنى كله يتأجج ويضىء، وأكون قلقة أسابق الحياة وكأنى سأموت فى اللحظة التالية.

نبيل: إن ماتقولينه غريب أيتها العزيزة، ولكن ألست مبالغة فيه؟ إن عادتك التى أعرفها هى المبالغة فى الوصف. أنت تعبرين بقوة لاذعة عن الألم والفرح والغضب والشك، هذه طريقتك.

هدى: أنا شاعرة فى صفتى هذه التى تتحدث عنها، والشعر ليس إلا موسيقى منبعها التطرف العاطفى، وإسباغ التهاويل على كل شىء، وفىّ أنا من هذا الكثير. ولكن وراء كل مبالغة غير قليل من الحقيقة. إنى أحترق وأتمزق خلال الحالة الشعرية هذه، وكلما امتدت بسبب العوائق الشاغلة التى يضعها واقع الحياة فى طريقى استمر التأجج.

نبيل: وماذا يحدث للقصيدة خلال ذلك؟

هدى: ما أكاد أفرغ من هذه العوائق وأهدأ خمس دقائق، وأتناول أوراق القصيدة وأقرؤها قراءة واحدة حتى تبدأ الأشطر بالتشكل السريع وتفاجئنى القوافى التى لا تخطر على بالى، ولا أدرى من أين تنبع، وتنزل على المعانى الباهرة مموسقة منغومة. وإذا ما حدث

خلال هذا الانثيال أن أذهب إلى المطبخ مضطرة لأتناول طعام السحور فى رمضان، فإن الأشطرتواصل الانثيال علىّ لأنى وحيدة مع نفسى، والطعام لا يشغل إلا يدى وفمى. وكثيرا ما أترك قدح الحليب يبرد لأسرع إلى المكتبة وأسجل شطرا موزونا مقفى يهبط على ذهنى كاملا كما خرجت مينيرفا إلهة الحكمة مدججة بالسلاح من ذهن أبيها جوبيتر فى أساطير الإغريق. وأحيانا يكون مدفع الإمساك قريبا ماثلا، وأنا جائعة والأشطر تتوارد علىّ أشبه بنهر فائض جارف، ويدوى المدفع ويحين الإمساك وأبدأ نهار صوم جديد، وأنا أحمل جوع يوم سابق معى بسبب الحالة الشعرية.

نبيل: إن سعادتك الكبرى فى الحياة هى الشعر، وأنا واثق أنك تصومين جوعك سعيدة لمجرد أن قصيدتك قد ولدت موهوبة خصبة متألقة.

هدى: ولكن يانبيل! فكِّر فيما تقول. إن قصيدتى لا تولد فى نهار الجوع هذا فالمشاغل يأتى بها صبح الصيام: دروس فى الجامعة، موعد مع الطبيب، زيارة لا مفر منها، ومثل ذلك. وخلال ذلك أبقى تحت وهج الحالة الشعرية التى وصفتها لك، أعانى العذاب والغبطة، وأكل الملح والسكر، وأمشى فى الضباب على شواطئ يوتوبيا، وأتمزق خلال ذلك تمزقا متصلا لأننى احتاج إلى الورق والقلم والصمت لأتم هذه القصيدة التى تحرمها المشاغل من أن تولد ويتم خلقها.

نبيل: الآن ينبغى أن تفسرى لى ما لا يبدو متناسبا: إذا كانت الأشطر تهبط عليك كاملة فلماذا تحتاجين إلى كل هذا الوقت لإتمام القصيدة؟ أحيانا نكون جالسين مع ضيوف لنا تحبينهم، وفجأة أفتقدك وأجدك قد اختفيت من بيننا فأبحث عنك لأجدك واقفة فى المكتبة تكتبين فى لهفة ووله، وأسألك عاتبا: كيف يصح هذا؟ تتركين الضيوف وتقبعين فى المكتبة؟ فتقولين لى فى عجلة وتأجج: (لحظات فقط! إنى أسجل أشطرا من شعر هبطت على الآن وإذا ما أهملت كتابتها فورا هربت وانطوت إلى الأبد).

هدى: وأعود مسرعة إلى الضيوف والراحة مرسومة على وجهى! ولكن لاحظ أن هبوط بعض الأشطر علىَّ موزونةً مقفاة موهوبة كاملة لا يعنى أن القصيدة تنظم نفسها لى.

نبيل: هذا ما نريد معرفته تفصيلا، ماذا يهبط عليك هبوطا؟ وماذا تبدعينه أنت بذهنك الواعى؟ وهل الشعر معجزة خالصة؟ أم أن لك فيها يدا؟ وهل شيطان الشعر حقيقة ملموسة واقعة؟

هدى: إنه حقيقةٌ رائعة، وأسلافنا العرب القدماء مبدعون فى تصورهم له، شيطان الشعر هو الحالة الشعرية يا نبيل، وقد وصفتها لك، ولكن هذا الشيطان الحبيب أو الملك الإلهى

الطيب لا يعطينا كل شيء، وإنما يعطى شيئا ويغيب عنا أشياء، أو هو يعطى المفتاح ثم يقف مبتسما مشجعا، وعلى الشاعرة بعد ذلك أن تشق طريقها وحدها.

نبيل: ولكنك قلت إن الأشطر تهبط عليك كاملة.

هدى: هذا يقع غير قليل ولكن... إن هذه الأشطر الملهمة لا تأتى فى سياقها المفروض. يأتينى شطران عذبان يمكن تركيبهما فى مكان ما من القصيدة التى أمتلك فكرتها كاملة، ولكن أين البقية؟ إن علىّ أن أجدها بنفسى وأرصها حتى يقابلنى مكان الشطرين المعجزين اللذين نبعا فى ذهنى غير الواعى بقافيتهما، وأحيانا يأتى شطر غير كامل فيه فكرة خصبة جديدة تغير السياق الذى أنا فيه تغييرا سحريا، وتمنحنى اتجاها جديدا لم يكن يخطر على بالى أو يهجس به خاطرى، وقد تأتينى قواف مفاجئة منفردة ليس لها أشطر غير أنها تعطينى مفتاح غرفة مسحورة مقفلة تشق للقصيدة دربًا لا عهد لى به.

نبيل: ولكن القوافىَ وحدها لا تنفعك، أليس كذلك؟ وهل هذه هى الحالة الشعرية إذن؟ أرانى قد خبت فى عقل الشاعر غير الواعى.

هدى: يا نبيل! إنى إذ ذاك أتدفق على صورة سحرية لا مثيل لها، ويكون إتمام الأشطر التى امتلكت قوافيها سهلا، وفيه عذوبة ولذة، هنا القضية، فما أكاد أمتلك القوافى حتى يهبط على معنى جديد جدة كلية، وهذا المعنى لا يوجد جاهزا وإنما علىّ أن أبذل الجهد للوصول إليه وبعث دم الحياة فيه، وما أكاد أفكر حتى أتدفق، إن يدى تلوح مسحورة، وذهنى كله انثيال وتفجر، وبين الحين والحين يأتينى شطر موزون كامل أو شطران قد يمكن تركيبهما فى أول القصيدة أحيانا، ولذلك ترانى فى الغالب أمزق خلال الحالة الشعرية، كل ما نظمته فى الفترة الأولى التى سميتها فترة الكتابة الواعية، وهى فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك أننى أكتشف بعد هبوط الحالة الشعرية، أن الأبيات الأولى كانت باردة وغير خصبة ولذلك أبادر إلى شطبها وإثبات أبيات جديدة حارة متدفقة فى مكانها، ولولا هذه الخصوبة المتأخرة لكانت بدايات قصائدى صماء ثلجية جوفاء فى أغلب الأحيان، لأننى أكون قد نظمتها فى فترة ما قبل الحالة الشعرية.

نبيل: هذا الذى تقولينه شديد الأهمية، وكنت أحب أن أسمعك تقولينه لأنك قلت لى فى البداية شيئا خيبنى هو أن افتتاحية القصيدة تكتب دون أن تكون وراءها حالة شعرية تلونها وتثبت الحيوية والخصوبة فيها، ولكن قولى لى مع ذلك، ماذا تفعلين حين تريدين أن تبدئى قصيدة؟

هدى: فى أحيان كثيرة أجلس وأسجل الفكرة التى خطرت لى فى نثر اعتيادى محاولة تجميع كل ما فى ذهنى الواعى حولها من صور ورموز وغير ذلك مما هو مادة الشعر.

نبيل: ولكنك قلت إن ذهنك يتدفق ويتفجر بأشياء جديدة مبتكرة لاتخطر لك على بال، فكيف يحدث هذا التفجُّر ومتى؟

هدى: انظر أيها العزيز، إذا أردت أن أرسم لك صورة بسيطة عن الأسلوب الذى يعمل فيه ذهنى أثناء هذه الحالة، فسأذكرك بالجهاز المسمى بالعقل الألكترونى.

نبيل: هذا الجهاز المقتدر الذى يعطى معلومات إنسكلوبيدية عن أى موضوع نكلفه بالغوص فيه؟

هدى: أجل، ولكنى أحتاج هنا إلى أن أشير إلى نوع معين من أصناف هذا الجهاز وهو النوع الذى يبدو قادرا على تدبير تجانس إنسانى عجيب يحار الفكر فيه. إن هناك فى أمريكا جهازا إلكترونيا يرتب اللقاء بين الشبان والشابات ويختار لكل منهم رفيقا مناسبا يستطيع أن يصحبه إلى حفلة مثلا دون أن يعكر انسجام الرفيقين شىء، فإذا رغبت فتاة ما فى حضور احتفال، ووجدت نفسها بلا رفيق يصحبها إليه لجأت إلى شركة معينة، تمتلك هذا الجهاز طالبة مساعدتها فى الحصول على هذا الرفيق، ويقع على الجهاز أن يختار للفتاة أنسب صاحب تقضى معه الأمسية.

نبيل: (ضاحكا) حقا؟ هذه إحدى شطحات أمريكا ولم أسمع بها من قبل، ولكن ما علاقة هذا بحالتك الشعرية؟

هدى: علاقة ما... إن هذا الجهاز اختراع قصد به علماء أمريكا تقليد العقل الإنسانى المذهل الذى أودع فيه الخالق العظيم قدرات سحرية يبقى سرها خفيا علينا فلا تفسير لها إلا كونها من صنع إله قدير مبدع لا حدود لعظمته وقدرته. أراد العلماء أن يصنعوا جهازا يقلدون به ذهن الإنسان فاخترعوا العقل الإلكترونى. وكيف يعمل هذا الجهاز؟ هناك موظف مسئول يتلقى طلب الفتاة التى تبحث عن رفيق تقضى معه المساء، وهذا الموظف يلقى عليها مجموعة من الأسئلة تتناول نفسيتها وهواياتها وثقافتها وأحوال أسرتها وأشياء كثيرة أخرى منها طولها ووزنها. ثم يملى الموظف هذه المعلومات إملاء دقيقا على الجهاز الممتد أمتارا كثيرة على الجدران وهو آلة معقدة أشد التعقيد، وبعد ذلك يبدأ الجهاز بالعمل الدائب المستمر، أضواء تنطفئ هنا وتشتعل هناك، وأزرار تتحرك، وأرقام تصعد وتهبط. وبعد ربع ساعة من هذا العمل الآلى يقدم الجهاز اسم الشاب

الذى يصلح لمرافقة هذه الفتاة. ويكون هذا الشاب أحد العشرات من الذين تقدموا إلى الشركة يطلبون رفيقات يصاحبنهم هذا المساء.

نبيل: أنت تحاولين التقليل من قيمة هذا الجهاز إلى جانب عقل الإنسان، فقد لاحظت أنك وصفته بالضخامة وتحدثت عن المكان الواسع الذى يشغله بينما عقل الإنسان لا يزيد عن حجم تفاحة كبيرة، وأنا خبير بطريقتك فى التحدث كلما ذكرت عظمة الخالق وتضاؤل علم الإنسان إلى جانبه.

هدى: أوليس هذا صحيحا يا نبيل العزيز؟ إن جهازهم الذى يُعدّ من عجائب هذا العصر لا يكون شيئًا إلى جانب عقلى الصغير الحجم الذى خلقه الله المبدع الأكبر وجعله من الأسرار التى لا نسبر أغوارها ولا نلامس عمقها مهما تقدمنا فى العلم. لقد زعم العلماء أنهم قلدوا هذا العقل فى عملهم، وانظر كيف يعمل العقل البشرى، أهم بكتابة مقال حول فكرة معقدة أهتم بها. وأبدأ ذلك بأن أجلس إلى مكتبى وأمامى أوراق فارغة، وأروح أسجل كل ما فى ذهنى الواعى من أفكار وصور وأحاسيس حول ذلك الموضوع. وقد تشغلنى هذه العملية ساعتين أو ثلاثا أو أكثر. وقد أحقق الكثير وأسجل نقطا كثيرة تستطيع أن تكون العمود الفقرى للمقال. وعندما تنفد أفكارى أطفئ الضوء وأذهب إلى سريرى وأنام. والمعجزة المذهلة تحدث فى الصباح التالى- أو خلال الليل نفسه- فأنا أستفيق فجأة لأجد ذهنى فى حالة توهج غريب، وألاحظ أن فكرة جديدة مبتكرة قد نبتت فى وعيى حول ذلك الموضوع وطلعت كالوردة الحمراء المشتعلة باللون والحياة. وأسرع إلى مغادرة السرير الدافئ إلى غرفة المكتبة الباردة وأجلس على عجل لأسجل الفكرة قبل أن تضيع فى غمار الذاكرة وتفلت منى إلى الأبد. كيف تم هذا البزوغ المذهل؟ لقد نمت أنا واستمر العقل الموهوب يعمل فى جد وحرارة واهتمام وسرعان ما أبدع هذه الفكرة وأعدها بحيث تكون جاهزة كاملة فأتسلمها حين أستيقظ، وهذه الفكرة كما يتضح لى جديدة جدة كاملة ولاعلاقة لها من أى لون بأفكارى السابقة الواعية. وهذه الفكرة كثيرا ما تقلب مقالى رأسًا على عقب وتوجهه وجهة جديدة. ثم إننى ما أكاد أكتب هذه الفكرة حتى تنثال على أفكار أخُر جديدة فيها عمق ملحوظ دون أن أدرى من أين نبعت، وهذه الأفكار تحول مقالى من حال إلى حال، وترسله فى اتجاه سحرى مبتكر لا أعرف كيف بلغته ومن أعطانى إياه.

نبيل: ما تقولينه صحيح، وأنا أيضا قد جربته وإن لم أكن ملهما مثلك، إن ذهنى يعمل على هذا الأسلوب. أحيانا أحاول محاولة دائبة أن أفك معضلة فكرية من نوع ما، وأبذل

الجهد كاملا دون أن أحقق نتيجة وأخيرا أعجز وأستسلم لليأس، وإذ ذاك أترك الموضوع وأنصرف إلى أعمالي الأخرى، وفجأة يبزغ الحل الكامل من ذهنى وينتصب وكأن معجزة قد وضعته بين يدى. ومن أين جاء هذا الحل؟ وكيف نبع؟

هدى: نبع من عقلك الذى هو أقدر آلة إلكترونية فى الوجود. أتعلم ما يحدث لنا فى هذه الحالات الغامضة؟ نحن نعطى هذا العقل الجبار المعلومات الأولية التى نعرفها فنجلس ونجمع له المواد التى يملكها العقل الواعى. وبعد ذلك ينفد ما لدينا ونعجز ونكف عن العمل وننام. ولكن العقل السحرى المعجز لا ينام وإنما يبقى يعمل بلا انقطاع، إنه ساهر أبدا يعمل ونحن غافون غافلون مسروقو الأرواح. وفى سهره يبدع أفكارا جديدة لا علاقة لها بأى شىء سابق من المادة الأولية التى جهزناه بها من جهدنا المحدد الواعى. وذلك هو الإبداع البشرى العجيب الذى يطلع به علينا العقل اللانهائى. وهل ترانى يا نبيل أنا التى أبدع القصيدة الحية المبتكرة؟ لا والله، إنما هو كيان غامض مسربل بالأسرار يقيم فى داخلى على صورة لا تعليل لها ويعطينى القصيدة جاهزة، وهذا الكيان هو قوة الله الجبار التى رقرقت نبض الحياة والفكر فى كل ذرة من ذرات الخليقة.

نبيل: سبحان الله العلى القدير. ومع ذلك فلست أوافقك على ميلك إلى التقليل من قيمة العلم، لأن العقل الإلكترونى مدهش أيضا، وهو تقليد عظيم لعقل الإنسان.

هدى: هو عظيم لأنه من صنع الإنسان الجاهل الضعيف، ولكنه تافهٌ، ولا قدرة له بإزاء العقل البشرى.

نبيل: إذا كان الأمر كما تقولين فكيف يصل هذا الجهاز إلى اسم الشاب المناسب الذى تسهر معه تلك الأمريكية التى حدثتنى عنها؟

هدى: ليس فى ذلك أى إبداع، إن العقل الألكترونى قد زود بالصفات الوافية لعشرات من الشبان، وهو لا يزيد عن اختيار شاب وفتاة تتماثل صفاتهما، وهذا اختيار أوتوماتيكى ليس وراءه إبداع. ذلك العقل الإلكترونى لا يمكن أن يطلع علينا بفكرة خلاقة كالتى تبدعها عقولنا، وإنما يقتصر عمله على جمع المواد وتنسيقها وفرزها، ثم إن الجهاز يقع فى أخطاء غليظة فى أحيان كثيرة. غلطة واحدة يقع فيها الموظف المسئول حين يضغط على زر غير الزر المطلوب، وتكون النتيجة أن يجمع الجهاز شابا وفتاة متنافرين فى ذوقهما كل التنافر، فما تكاد الفتاة تلتقى بالفتى الذى اختاره لها العقل الإلكترونى حتى تنظر إلى عينيه وتشعر بنفور منه لا تفسير له، ويحس هو إحساسا مماثلا دون أن يدرك

السبب. والجهاز الإلكترونى لا يملك عاطفة ولا يرتعش له قلب يعطف على الشابين المذكورين وهذا سر غلظته وقلة إحساسه، إنه يعمل بالأضواء والأزرار والأرقام، أما الإنسان فإن له روحا، وهذه الروح لا نهائية فلا تسبر أغوارها آلة، ولا يصل إلى فك رموزها جهاز مهما تعقدت مدنية الإنسان. وفى الحياة الإنسانية حالات كثيرة يكون فيها الزوجان-مثلا- مختلفين فى مزاجهما وأهوائهما وطباعهما ومع ذلك يسعدان بزواج يمتد مدى الحياة وينزلق على دولاب السنوات بلا مقاومة ولا صدمات ولا خدوش. والعقل الإلكترونى عاجز عن أن يجمع مثل هذين القلبين. وكل عمله أنه ينسق الخصائص التى أعطيت له ويقرن الشىء بشبيهه ويختارأزواجًا تتماثل صفاتهم وقد تتنافر قلوبهم كل التنافر.

نبيل: قد يكون الأمر كما تقولين، ولكن كيف تفسرين كون العقل الإلكترونى ينسق الأفكار ويعطينا اسم الشاب المناسب؟ أليس هذا ابتكارا؟

هدى: لو تأملت لأدركت أنه لم يبدع فكرةً جديدةً مبتكرةً لم يسبق أن خطرت على بالنا كما يصنع العقل الإنسانى، وإنما يقتصر عمل العقل الألكترونى على حالة واحدة هى الحالة التى يمتلك فيها أسماء شبان أخرين وصفاتهم. إن قصارى ما يقدر عليه أن يجمع أشياء معطاة له ويقرن بعضها إلى بعض ويختارمنها الرفيقين الأكثر شبها ليترافقا ذلك المساء، أما العقل البشرى فإنه يحل لك اللغز يا نبيل، يحله حلا جديدا يستحيل أن يكون خطر لك. وهو ينظم لى القصيدة التى تذهلنى أنا نفسى وتأتى فريدة لم يقل شبْهها شاعر غيرى، ومن أين تنبع تلك الأسطر المنظومة المقفاة الكاملة التى لم أشتغل أنا فى نظمها، لا بل لم أتذكر قوافيها لأسجلها فى قائمة القوافى. إن العقل خلاق مبدع يبتكر من لا شىء، أما عقلهم الألكترونى الذى يبهرهم فهو لا يقدم لنا إلا أحد الأسماء التى حشوناه بها حشوا وكْثيرا ما يخطئ بينما العقل البشرى لا يخطئ.

نبيل: هذا صحيح، وأضيف إلى ما تقولين أن عقلنا العجيب يعمل بلا أزرار ولا أضواء ولا صعود ولا نزول، وحين نتناوله فى غرفة التشريح ونتأمله نزداد حيرة وذهولا فهو مجرد كتلة صغيرة من اللحم والدم وهذه الكتلة تؤدى وظائف معقدة معجزة لا يستطيعها ذلك الجهاز الهائل الضخامة الذى يملأ قاعة كبيرة.

هدى: (تخشع) سبحانك يا إلهى!! يا أجمل حقيقةٍ فى الوجود.

نبيل: سبحانه وتعالى. ولكن اسمعى يا هدى، خطرت لى فكرة. إن عقلى حين يحل لى اللغز ليس مبدعا من دون ثقافة أمنحه إياها، تذكرى كم سنة من عمرى قضيتها فى الدراسة

وقراءة مئات الكتب فى مختلف حقول المعرفة والفكر وعلى هذا يكون ذهنى مالكا للأفكار الدقيقة كما يملكها العقل الألكترونى.

هدى: صحيح طبعا، إن دراستنا وثقافتنا ذات علاقة مباشرة بالموضوع لأنها تنشط العقل. ولكن ألا يبدع عقل الرجل الأمى قصائد ولوحات وأفكارا؟

نبيل: اعتراضك وارد، والأميُّون يبدعون. ولكن هل يستطيع رجل من هؤلاء الأميين أن يحل هذه المعضلة الفكرية عين الحل المعقد كما حللتها أنا؟

هدى: إنه لا يستطيع وذهنه يبدع شيئًا آخر مختلفا، ولكن ما رأيك فى ذلك الطفل الذى قدمته لنا الإذاعة المرئية ببغداد مرة؟ كان عمره ثمانى سنوات وكان يستطيع إجراء عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة لأرقام مخيفة تبلغ ملايين المليارات...

نبيل: لابد لى يا عزيزتى من مقاطعتك. إنك تقولين إن الأرقام مخيفة. ولماذا تكون الأرقام مخيفة؟ ما الذى يخيفك فيها؟

هدى: يا نبيل، إن الأرقام مخيفة تثير الرعب. وسر رهبتها أنها لا نهائية، وكل ما هو لا نهائى يخيف العقل البشرى ويزلزله. ولذلك نخاف الله أشد الخوف، فهو أزلى لا بداية له ولانهاية، وأنا أخاف الفضاء، كما أخاف أزلية الله سبحانه، وكما أخاف الأرقام، لأن علماء الفلك يؤكدون أن السموات لانهائية فمهما سافرنا فيها وجدناها تمتد، وهى مخيفة حتى إذا أمكن لنا أن نتصور أنها تنتهى عند نقطة ما، عند حدود معينة؛ لأننا إذ ذاك سنعلم حقيقة رهيبة أخرى هى أن هذه السموات المنتهية بحدود لابد أن يكون وراءها شىء آخر، وهذا الشىء الآخر سيكون وراءه أشياء أخرى. أرأيت إذن؟ إن اللانهاية شىء لا يحتمله العقل الإنسانى ولابد للفكر من أن يلقى هذا السؤال الرهيب: ماذا وراء اللانهاية فى الخليقة وفى الأرقام وفى الزمن؟ فكر فى كل هذا يا نبيل وسترى أنك خائف تحس أن الوجود يميد تحت قدميك.

نبيل: إنك تصورين اللانهاية تصويرا يثير الرعب حقا، ولكن حدثينى عن ذلك الطفل الذى عرضته إذاعة بغداد المرئية بما له من قدرات حسابية فإنى لم أره ولم أسمع عنه.

هدى: لقد ألقوا على ذلك الطفل أسئلة مخيفة بأرقام هائلة تثير العجب والدهشة فكان يجيب فوراً ويعطى الناتج دونما ورقة ولا حساب، وكان الذين يلقون عليه الأسئلة رياضيين مختصين وكانت معهم آلة حاسبة الكترونية لولاها لما استطاعوا إثبات صحة إجابات الصبى الصغير.

نبـيل: تقولين إنه كان يجيب فورا، وهذا أعجب العجب لأن الحاسبة الالكترونية حين تعطى أرقاما ضخمة كثيرة لضربها تستغرق ما لا يقل عن ربع ساعة فى إعداد الجواب.

هدى: نعم، نعم يا نبيل، واسمع هذا، لقد حصل خلال ذلك أن أعطت الحاسبة الالكترونية جوابا يختلف عن جواب الصبى بعشرة أرقام، فما كانوا يجابهونه بذلك حتى أكد لهم أن الآلة هى المخطئة فى الإجابة لأن أحد أزرارها معطل، وعندما جاءوا بخبير وفحص الآلة اكتشف العطل فعلا. أفليس هذا مذهلا؟ هنا ذهن بشرى غير متعلم وغير مثقف ولم يزود بأية خلفية رياضية، ومع ذلك يصحح خطأ آلة الكترونية يندر أن تخطئ. أليس هذا كله من مظاهر عظمة الله الذى أبدع فى خلق العقل البشرى؟

نبيل: ما تقولينه حق، والعقل الإنسانى خلاق على صورة معجزة.

هدى: وهل يجعلك هذا تغفر لى تركى لهذه الإبرة على مكتبى منذ أمس؟ إن ذهنى كان منشغلا بإبداع قصيدة جديدة.

نبيل: آمنّا بالله، وسامحناك، والثمن الذى أطلبه أن تقرئى على القصيدة الجديدة ولكن ها أنا ذا أحمل الإبرة بنفسى وأضعها فى علبة الخياطة، وإنّا لله وإنا إليه راجعون.

الفصل الثالث
تجربة فى نقد الشعر

قرأت في جزء أيلول ١٩٧٥ من مجلة (الرابطة) النجفية مقالاً ممتعًا كتبه الباحث الأستاذ عبدالجبار داود البصرى عنوانه (الطفل فى الشعر العراقى الحديث) درس فيه طائفةً من القصائد التى تناولت الطفل، وقد وجدت الكاتب يقف عند قصيدتى (أغنية لطفلى) المنظومة عام ١٩٦٤، ويبدى فيها رأيًا يمثل ذهنه ووجهة نظره. وليس على هذا اعتراض فإنما يحق لكل ناقد أن يصدر عن رأيه الذاتى، ثم إن تعدد الزوايا التى ينظر منها النقاد يغذى النقد الحديث ويفتح للأدب نوافذ فكرية تعينه وتوسعه.

ولقد ألفت -عبر حياتى الأدبية الطويلة- أن أقرأ مقالات كثيرة عن شعرى منها ما يخالف مقاييسى فى النقد ويصدر عن زاوية أرفضها دون أن يدفعنى ذلك إلى أن أرد على النقاد، وكان موقفى هذا ولم يزل يصدر عن إيمانى بحرية النقد واحترامى لمهمة الناقد، ولذلك لم يحدث عبر ثلاثين عامًا من حياتى الأدبية أن اشتبكت مع باحث أو دارس فى حوار مطبوع، فأنا أقرأ ما يكتبون عنى واستمتع به -أو أضيق- فلا أكتب ردوداً ولا تعليقات بحيث أصبحت هذه ظاهرة معروفة عنى فى مختلف الأوساط الأدبية.

وإذن فما الذى يدفعنى اليوم إلى الخروج عما ألفته طوال حياتى؟ ولماذا أكتب هذا المقال؟ فى الواقع أننى لا أخرج على طريقتى وما زلت مقتنعة بحق الناقد فى أن يرى ما يرى فى شعرى، وإنما أتصدى للكتابة مدفوعة بالشوق إلى أن أخوض تجربة جديدة فى النقد. فإذا كان عبدالجبار داود البصرى قد قدم وجهة نظره هو فإننى سأطرح زاوية النظر التى أطل أنا منها، ويصبح هذا أكثر منطقية، عندما يكون هناك اختلاف ملموس فى التأويل والتفسير بينى وبين الناقد الفاضل بحيث سيكون فى طرح النظريتين كلتيهما نفع للدراسات الأدبية، وإغناء لحركة النقد الحديث.

وأرجو أن يكون ملحوظًا أننى حاولت أن أقف من القصيدة المنقودة موقف الناظر من الخارج لا موقف الشاعرة التى نظمتها، وبذلك عاملتها كما لو كانت قصيدة شاعرة غيرى. كذلك ينبغى أن أنبه إلى أن عبدالجبار اكتفى بنقد المقطع الأول من

قصيدتي التي تقع في ثلاثة مقاطع، وأن هذا جعلني أكتفي مثله بتحليل هذا المقطع الواحد، فليس الغرض أن أكتب دراسة عن قصيدتي وإنما المقصد أن نعطي القرَّاء والأدباء فرصة للمقارنة بين تجربتين قدمهما ناقدان اثنان، وتختلف كل منهما عن الأخرى اختلافًا بينًا لأن الفرق بين الناقدين فرق في المنهج نفسه، بحيث يصبح من النافع أن نعرضهما كلتيهما على القارئ ليستطيع المقارنة، وإبداء الرأي، واتخاذ موقف شخصي.

* * *

ونبدأ البحث بنسخ الحكم الموجز الذي أصدره الناقد على قصيدتي عندما قال: [يبدو على قصيدة نازك التكلف والتناقض، فهي تتألف من ثلاثة مقاطع الأول يبدأ بتكرار كلمة (ماما)، والثاني يبدأ بتكرار كلمة (بابا)، والثالث يبدأ بتكرار كلمة (دادا). وكل مقطع مكتوب بشكل منطقي هندسي مشحون بقضايا وسطية معترضة تنتهي بإحالة القضية الأخيرة إلى الفرضية الأولى، ومثال ذلك:

المقطع الأول

الفرضية الأولى ــــــــ براق الحلو اللثغة ينوي النوما

قضية وسطية ــــــــ والنوم وراء الربوة هيأ حلما

قضية وسطية ــــــــ والحلم له أجنحة ترقى النجما

قضية وسطية ــــــــ والنجم له شفة ويحب اللثما

القضية الأخيرة ــــــــ واللثم سيوقظ طفلي

ماما ماما

وهذا البناء إن دل على شيء فإنما يدل على التكلف، كما يؤخذ عليه تناقضه بين طفل ينادي أمه ويلثغ بندائه وبين كونه نائمًا تحذر أمه أن توقظه.

وأول ما نقول في التعليق على هذا النص إن الناقد قد حكم فيه بأن قول الشاعرة «براق الحلو ينوي النوما»، إنما هو (فرضية)، وإن قولها «والنوم وراء الربوة هيأ حلما» إنما هو (قضية) دون أن يلاحظ أنه قد أقحم اصطلاحات علمية وجعلها

أسماء لفقرات أغنية شعرية تنشدها أم لطفلها، والأستاذ عبدالجبار يعرف أن هذا يخالف سنن النقد لأن اللغة العلمية تختلف عن اللغة الشعرية بشيئين بارزين:

١- إن لغة العلم تلتزم بالمعنى المتفق عليه للألفاظ التزامًا تامًا بخلاف لغة الشعر التى تهوم وترمز وتشع، وتستثير الانفعال، وتشحذ الخيال بحيث يمكن أن يستخلص الناقد منها معانى منوعة، ويتضح هذا حين نأتى بمثال لفرضية هندسية مثل قولهم: [أ ب ج مثلث وفيه ضلعان متساويان] وهى عبارة استعملت كلمات ثابتة المعانى لا إمكانيات عاطفية وراءها، وما أبعد هذه الفرضية عن قولى «براق الحلو اللثغة ينوى النوما» حيث نحن فى سياق عاطفى يتقبل التأويلات والتفسيرات.

٢- إن الأحكام العلمية أحكام يقبلها العقل وذلك عنصر مفقود فى الشعر، فإذا قال المتنبى «كأنك فى جفن الردى وهو نائم» وفسرناه على ظاهر الألفاظ، اعترض العقل الذى يدرك أن الردى ليس كائنًا وليس له جفن ولا ينام. ومثال القضية فى الهندسة نظرية فيثاغورس القائلة بأن (مربع الوتر فى المثلث القائم الزاوية يساوى مجموع مربعى الضلعين القائمين) فهل فى هذا الكلام القطعى شبه بما سماه الناقد «قضية وسطية»، وهو قولى (والنوم وراء الربوة هيأ حلما)؟ كلا طبعًا فإن هذا نطق شعرى يجعل النوم مخلوقًا يختبئ وراء الربوة، ويعطيه الإرادة والعاطفة، وهى خيالات يرفضها العقل وإنما نتقبلها بحاسةٍ جماليةٍ فطريةٍ كامنةٍ فينا.

ثم يحكم الناقد بأن العبارات فى المقطع المشار إليه من قصيدة الشاعرة معروضة عرضًا منطقيًا وهو بهذا يعيدنا إلى الأساليب العلمية فإن المسألة المنطقية قد تجرى هكذا «محمد يسير فى المطر، وكل من يسير فى المطر يبتل، محمد إذنْ مبتلّ». وهو حكم يقوم على المشاهدة والقياس والاستنتاج، فهل يتحقق هذا البناء المنطقى فى شطر الشاعرة: «والنجم له شفة ويحب اللثما»؟ الجواب نفى، وإنما هذا حكم شعرى يخلو من المقدمة، والقانون والاستنتاج فلا وجه للشبه بينه وبين المقولة المنطقية.

* * *

بعد هذا نبدأ بدراسة المقطع المشار إليه من القصيدة، ويقتضى ذلك أن نحدد موضوع القصيدة وجوها وغاية الشاعرة من نظمها، لأننا إن لم نفعل ذلك أضعنا الأساس الذى نعتمد عليه. أما الموضوع فيحدده العنوان (أغنية لطفلى) الذى لم يلتفت إليه الناقد وهو يخبرنا أن هذه أولاً (أغنية)، وأنها ثانيًا منظومة لطفل صغير، والياء فى

(طفلي) تجعلنا نفهم أن مغني الأغنية هي الأم. وكل هذا يخط للناقد الطريق فالقصيدة لا تحاول أن تكون فلسفية، وإنما تنزل هذه الأم إلى مستوى طفلها الصغير نزولاً كاملاً، وهي تعلم -بحس الأمومة- أنها لو جاءت في أغنيتها بمنطق وفلسفة وفرضيات وقضايا لآذت طفلها، فضلاً عن أنها تكون جاهلة تضع الأشياء في غير مواضعها.

وهناك ملاحظة ثانية يجب أن يهتم بها الناقد هي أن قصد الأم من هذه «الأغنية» كلها إغراء الصغير بالنوم لأنه مثل سائر الأطفال يحب أن يسهر تقليداً للكبار، وتعلم الأمهات أن الأطفال أحيانًا يعتبرون النوم في الساعة المفروضة عليهم خصماً لدوداً يقاومونه متهربين، وهذه الأم تلجأ إلى وسائل كثيرة -سنكشف عنها فيما بعد- تحبب بها النوم إلى الصغير، وهي عندما تبدأ أغنيتها «براق الحلو اللثغة ينوي النوما» لاتخبرنا أن براقًا راغب في النوم وإنما هي تخاطبه وتوحي إليه بذلك. واستعمال ضمير الغائب في الخطاب أسلوب تحبب معروف لدى الأمهات وكأنها تمازحه وتقول بلهجة مسرحية «براقي الآن يريد أن ينام» فهذا إيحاء إليه بأن ينام، والصغار سريعو الاستجابة للإيحاء ولذلك تستعمله الأم في توجيه طفلها، ونلاحظ كذلك أنها قد تحاشت أن تقول له «نم يا عزيزي» فهي تحس بفطرتها أن صيغة الأمر قد تجعل الطفل يقاوم ويعاند؛ ولذلك تلجأ إلى الجملة الخبرية. والبلاغيون يخبروننا أن الجملة الخبرية قد يكون معناها الحث على الشيء مع أنها تجيء بصيغة الخبر، وهذه قاعدة بلاغية تجهلها الأم الشعبية غير أن الفطرة وحس الأمومة يجعلانها تستعمل القاعدة استعمالاً صحيحاً دون أن تدري. ويجب أن ننتبه إلى أن كل الجمل الخبرية في هذا المقطع تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى كما سيرينا التحليل.

وبهذه الاحترازات نكون قد حددنا جو القصيدة منذ البدء وسيساعدنا هذا في تحليلها لأنه سيضعنا في إطار لا نتيه داخله ولانضيع في الفرضيات الجدلية، وإنما تنمو القصائد في اتجاه عنوانها وعلى أساس هدف الشاعر منها، وفي ظل الجو العاطفي الذي يسيطر عليها، وعلى هذه الأسس نفسها يكون نقد الناقد لها، ولنبدأ الآن بالتحليل.

* * *

نجد في أول المقطع الكلمات «ماما، ماما، ماما» وقد يتوهم الناقد أن الناطق بهذه الكلمات هو الطفل، وليس الأمر كذلك وإنما كانت الأم هي التي رددتها، وهدف الشاعرة من هذا أن تجعل الأم تنتقل انتقالاً عاطفياً كاملاً إلى دنيا صغيرها فهي تردد

كلماته.. وما أن نسمع كلمة «ماما» ترددها الأم حتى نعلم أن المشهد كله مرسوم على مستوى إدراك الطفل وأننا صرنا فى حديقة الطفولة.

ونصل إلى الشطر الأول «براق الحلو اللثغة ينوى النوما» وتدلنا كلمة (اللثغة) على أن براقًا حديث العهد بالكلام فما زال يلثغ، أما أن لثغته حلوة فهى تقال على مسمع الصغير ليفهم أن أمه تستعذب كلامه، وهى بهذا تسعده فما من شىء يحبه الطفل ويحتاج إليه أكثر من الأحساس بأنه محبوب خاصة عند حبيبته الأولى: أمه.

ثم تأتى عبارة «ينوى النوما» والمنطق والعقل يجعلان المرء يتساءل: ما أهمية أن ينوى هذا الطفل النوم؟ هل هى حقيقة كونية لننص عليها؟ وسرعان ما ندرك أن هذا السؤال يصدر من مستوى العقلاء الكبار، أما من زاوية نظر الطفل فإن النوم حادث خطير شديد الأهمية، وتريد الأم أن تشعر صغيرها بأن نومه حادث خطير عندها هى أيضًا. وهذا مفهوم فى منطق الصلة النفسية بين الأم وطفلها لأن الطفل ينمو روحيًا وفكريًا وجسميًا عندما يشعر بمكانته لدى أمه.

ثم نستحضر فى أذهاننا ثانية أن كل كلمة تقولها هذه الأم إنما تقصد بها إغراء طفلها بالنوم لكى تتضح لفتات المعانى فى المقطع، وتبدأ الأم محاولاتها بعبارة: «والنوم وراء الربوة هيأ حلما» وفيها نجد الاندماج الكامل وضياع الحدود بين الأم وطفلها، فقد أصبحا كلاً واحداً لا يتجزأ، وأول مظاهر هذا أن الأم تستخدم فى مخاطبة صغيرها أساليب الأطفال فى الفهم والتعليل. مثال ذلك أنها «تشخِّص» النوم أى تحوله إلى كائن منظور يملك الإرادة، وهذا هو منطق الأطفال الذين يشخصون كل شىء فى عالمهم، فالأشجار تتكلم، والغيمة تنزل من السماء لتظلل من حر الشمس، والرياح تغضب وتثور، وبهذا المنطق الجميل تروح الأم تخبر طفلها أن النوم يختبئ (وراء الربوة) وهى هنا أيضًا تستحضر عالم الطفولة حيث يقوم الصغار بلعبة الاختفاء وراء الأثاث وفى الزوايا، ولذلك يستطيع براق أن يفهم أن النوم طفل مثله وأنه يريد أن يلعب معه وبهذا تحببه إلى الصغير الذى يرفضه ويصر على السهر، وكأنها بهذا تقول له: «لماذا لاتحب النوم؟ إنه طفل صغير يختبئ وراء الرابية ويريد أن يلعب معك يا صغيرى». ولنلاحظ اللفتة فى الشطر: لماذا لم تقل الأم لطفلها أن النوم مختبئ وراء المرسى أو وراء الدولاب مثلاً؟ لأن ذلك يحبسه فى عالم محدود بأربعة جدران لايتعدى الغرفة التى يعيش فيها الطفل، وإنما اختارت الأم أن يختبئ النوم وراء الربوة لتوسِّع آفاق الصغير وتمدها إلى خارج المنزل، إلى العالم الواسع، هذا فضلاً عن أنها تنقله من التفكير فى الأشياء

الاصطناعية -الأثاث- إلى دنيا الطبيعة التى تمثلها (الربوة). وهذا الدرس جزء من تربية الأم لطفلها، وذلك أمر منطقى فإن غناء الأم لطفلها يجب أن يكون أيضًا توجيها نفسيًا وتنمية لقدرات الصغير الجمالية والفكرية، وهو توجيه مرسوم بفطرة الأمومة غير الواعية لا بالرسم والتخطيط السابق.

ثم تضيف الأم أن النوم، هذا الكائن اللطيف، لايكتفى باللعب والاختفاء وراء الربوة وإنما (يهيئ) أيضًا حلماً للصغير، وهذا تشخيص ثانٍ يضفى العقلانية على النوم، فإن التهيئة كلمة تعنى الإعداد الذى يتضمن الإرادة والتخطيط، وبها تعطى الأم لطفلها إحساسًا بأن النوم يحبه ويهتم به فهو يختبئ وراء الربوة، ويرتب ترتيبات، ويتخذ وسائل يعد بها (حلمًا) له، والمقصد أن يشعر براق بأنه محبوب فحتى النوم يحبه، حتى النوم.

وقد يقول قائل: أيفهم الصغير كلمة (حلم) ولعل الجواب يكون نفيًا، ولكن هذا لايمنع الأم من استعمالها لأن الكلمة تكتسب معنىً ولو غامضًا من سياق الكلام فيحس الصغير أن الحلم لابد أن يكون شيئًا جميلاً ما دام النوم اللطيف هو الذى يعده له، وإذن فإنه سيتلهف إلى أن ينام ليعرف طعم هذا «الحلم» المهيأ له، وسنرى فى موضع آخر أن الأم تستعمل إيحاء سياق الكلام هذا فى تعليم الطفل، وكل أم حتى الجاهلات تعرف بالفطرة كيف تستعمل هذا.

لنلاحظ كذلك أن الأم تزرع حب الطبيعة فى نفس الصغير فهى تشخص له الربوة والنجم والحقل والورد وسواها لكى يبدأ بالارتباط بها فضلاً عن أنها بذلك، تحصى له أجزاءً بعينها من العالم المنظور الذى يمتد حوله ليعرفها ويتعلم أسماءها، والأغانى التى تنشدها الأمهات للأطفال -كما سبق أن قلت- يجب أن تكون تربية لهم بوسائل إيحائية جمالية، غير مباشرة. إننا لانغنى للطفل لكى نؤنسه وحسب، وإنما نريد أن نربى روحه، ونغذى حس الجمال والمحبة لديه، ونعلمه الأسماء والأعماق التى للأشياء.

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الأخبار التى نقلتها الأم إلى طفلها (النوم يختبئ، ويهيئ حلمًا) وما يليها إنما هى أسلوب لإثارة اهتمام الصغير فكأن أُمّه تقص عليه حكاية، والأطفال يسعدون بالقصص، والأم لها من ذلك مقصد سنقف عنده فيما بعد عندما نتقدم فى تحليل إشعاعات القصيدة ورموزها.

ثم نصل إلى الشطر الثالث (والحلم له أجنحة ترقى النجما) وفيه تواصل الأم إثارة اهتمام الصغير فبعد أن لفّت خياله حول ذلك (الحلم) الذى أعده له النوم، أضافت أنه -أى الحلم- يملك أجنحة، فهى تشير ضمنًا إلى أحب المخلوقات إلى الطفل: العصافير والطيور، وإلى أين سيطير هذا الحلم المجنح؟ إلى (النجم) اللامع الجميل الذى يهتم الطفل به عادة خاصة الطفل العراقى الذى ينام صيفًا على السطح فهو متصل بالنجوم اتصالاً لايتاح لغيره، مثل ذلك الراعى اليافع فى قصة «الفونس دوديه- النجوم» Les Etoiles وخلال هذا تستثير الأم طفلها استثارة جمالية وتوحى إليه أن الأجنحة والنجوم إنما هى أشياء حلوة تبهج الإنسان، وحتى لو كان الطفل لايتبين جمالية هذه الأشياء بحسه فإنه يستشف ذلك لأنها وردت فى سياق أشياء لطيفة مثل (ماما الحلوة، والكائن الجميل، والنوم، والربوة، والحلم) وبالاقتران يفهم الصغير أن هذه الأشياء جميلة أيضًا، وهذا مبرر فى علم النفس التربوى فإن إحداث الاقتران وسيلة ناجحة من وسائل تعليم الصغار، والطفل ينفر من الطرق المباشرة وما من أم عاقلة تلجأ إليها مطلقًا.

والواقع أن عبارة (الحلم له أجنحة ترقى النجما) لها، فى الجانب غير الواعى من ذهن الأم، ثلاث وظائف:

١- وظيفة جمالية تقرب فيها الأم مشاهد الطبيعة إلى طفلها كما سبق.

٢- وظيفة قصصية لأن هذه العبارة حلقة من حلقات السلسلة، تكمل الحكاية البسيطة التى بدأت فى الشطر الأول وهذا يحتفظ بانتباه الطفل.

٣- وظيفة تربوية، فإن الأم عندما تقول لطفلها إن الحلم الذى أعده له النوم ذلك الكائن الجميل سيطير بأجنحته إلى النجوم ويحدثها عن الطفل إنما تستعمل عنصر الرمز، وترمز الأجنحة إلى (الارتقاء) والصعود، ويرمز النجم إلى آفاق المثل العليا التى تهفو الأم إلى توجيه الصغير إليها. فالحلم إذن يصعد بالطفل إلى المسالك الروحية العليا، وهنا قد يعترض معترض بأن المستوى الرمزى صعب على مدارك الطفل، وجواب ذلك أنه قد يكون كذلك ولكن الأم لاتشرح رموزًا لصغيرها وإنما تكتفى بزرع بذرة إيحاء فى نفسه، وتكرار هذه البذرة فى المستقبل سيصحى ذهن الصغير تدريجيًا، كما يسمع الطفل كلمة (ماما) أول مرة فلا يفهمها، وعندما تتكرر فيما بعد يتفتح ذهنه ويبدأ يتبين المعنى، كما أن من الممكن أن يسعد الطفل بالوجه الظاهر من أغنية أمه دون أن يحصد أى رمز منها فإن هذا لايضير الأغنية فى شىء،

والطفل مشدود إليها على كل حال. هذا والرموز موجودة فى كل شعر جيد، وهى جزء من تعدد مستويات المعنى حيث يكون للشطر وجه ظاهر ووراءه أبعاد رمزية والناقد يقوم بوظيفة الكشف ويرفع الحجب عن هذه الرموز والأعماق، وبذلك يقود القارئ.

ونأتى إلى الحلقة الثالثة من السلسلة وهى قول الشاعرة (والنجم له شفة ويحب اللثما) وفيه تعود الأم إلى النزول إلى مستوى الطفل وأساليبه فتشخص له النجم وتجعله كائنًا له (شفة) وتضيف أنه مولع بالتقبيل موحية إلى الطفل بأنه سيغمره بالقبلات، وإلى جانب تشخيص الأشياء الجامدة ومنحها الحياة على طريقة الطفل، أرادت الأم أن تربط صغيرها بالعالم الرحب حوله، فهى تخبره أن الوجود دنيا جميلة رحبة، وأنه يستقبل فيه بالقبلات، وبهذا تمنح الطفل سعادة الأحساس بأنه محبوب وكأنّ ألكون كله يريد احتضانه، وهذا الأحساس يجعل الطفل يعطى الحب بالمقابل ويسبغه على الحياة والناس والأشياء، ويخبرنا المربون والنفسيون أن هذا من أهم أسس التربية النفسية، فقد لوحظ أن الطفل الذى لاينال المحبة والإعزاز تنمو فى نفسه البغضاء، والحقد على البشرية وقد يحوله هذا إلى مجرم خطير.

ولنلاحظ أن الأم، فى كل هذه الأشطر، تضاحك طفلها وتؤنسه وتربيه، ويصبح هذا أوضح لو تصورنا أماً تقص على طفلها هذه الحكاية:

«النوم كائن صغير جميل يحب أن يلعب معك، وقد ذهب واختبأ وراء الرابية وهناك صنع لك حلماً حلواً له جناحان، وهل تعلم ماذا سيفعل هذا الحلم؟ إنه سيطير إلى النجمة اللامعة فى السماء، والنجمة يا براق لها شفة وتستطيع أن تقبل بها كل الأطفال الذين تحبهم، وسوف تنزل وتقبلك هكذا» وفجأة (تدغدغ) الأم طفلها وتغمر بالقبل وجهه وعنقه وكتفيه، ويروح هو يضحك (مكركرا) بسعادة بالغة، وكل هذا له وظائف إلى جانب ملاعبة الطفل ومناغاته وإضحاكه، فالغرض الأساسى فى ذهن الأم أن تستنفد طاقة الصغير على السهر فيهدأ ويرتخى وينام.

عنصر الموسيقى فى المقطع

استعملت الشاعرة فى هذه القصيدة التكرار الذى يحبه الأطفال ويطربون له؛ لأنه يحدث موسيقى لفظية ظاهرية، وكان أسلوب هذا التكرار أن يبدأ الشطر بعين

الكلمة التى جاءت فى آخر الشطر السابق كما يأتى:

برّاق الحلو اللثغـة ينوى النوما

والنوم وراء الربوة هيّـأ حُلمـا

والحلم له أجنحة ترقى النجما

والنجم له شفة ويـحبّ اللثما

واللـثم ســـيـــوقظ طفـلى

ماما ماما

ولهذا التكرار ثلاثة أغراض كانت وراء وعى الأم دون أن تشخصها أو تقصدها قصداً وسندرجها فيما يأتى:

١- إمتاع الطفل بوسيلة لفظية تسرّه بوقعها الجميل، فكل تكرار يحدث موسيقى لفظية ورنينًا، والنغم الصوتى يسر الصغار لأن تذوقه سهل، والتقاط أمواجه يسير عليهم.

٢- إن هذا التكرار فى القصيدة يربط آخر كل شطر بأول الشطر التالى، وهذا يمتع الطفل إمتاعًا شديداً وربما كان ذلك لأنه يشعره بأن كل شىء جميل فى الحياة ينبت شيئًا جميلاً آخر، فإن الشىء الجميل (أ) الذى ناله الطفل قد تفتح كالوردة فى أول الشطر التالى وأعطاه الشىء الجميل (ب)، والشىء الجميل (ب) ليس عميقًا وإنما سيثمر ويعطيه الشىء الجميل (ج) وهكذا، وهذه الفكرة قد عرضت على الطفل فى النشيد عرضاً جعلها شبيهة بموسيقى الشعوب البدائية بحيث يتذوقها الصغير كما يتذوقها الرجل البدائى الذى لايفهم، وإنما يحس الأشياء إحساساً غريزيًا.

٣- هناك وظيفة تعليمية لهذا التكرار، لأنه، بترديد الكلمة الواحدة مرتين، يسلط الضوء عليها ويساعد الطفل على تذوقها وحفظها، وبهذا يزيد التحسّس اللغوى لديه وترتبط الألفاظ بالعالم الملموس حوله فتكتسب الحياة، فالأغنية على شكل غير مقصود درس لغوى فى مستوى الطفل، وقد لاحظ السيد عبدالجبار أن هناك تتاليًا وتعاقبًا فى عرض الفكرة، ولكنه توهم أن تلك الصفة ظاهرة هندسية مفروضة على المقاطع من الخارج، دون أن تنبع من الجو النفسى للقصيدة، وقد سبق أن أشرت إلى أن لفظة (هندسية) غير موفقة هنا؛ لأن الأشكال الهندسية تجريدية لا تخاطب عواطفنا،

وإنما الذى يستمتع بها هو العقل وذلك حين يلاحظ تناسق أبعادها أو يدرس المعنى الكامن فى اختلاف خطوطها فى اتجاهاتها وأطوالها، وليسمح لى الناقد الفاضل أن أقترح لهذا الشكل فى قصيدتى اسمًا يبدو لى أكثر دلالة عليه وهو (السلسلة الموسيقية) وسبب اختيارى لهذا الاسم أمران:

١- أن السلسلة تتكون من حلقات متتالية متساوية، مثل الأشطر التى جاءت فى قصيدتى، كل شطر يعطينا حلقةً عاطفيةً تصويريةً مساويةً فى شكلها وأسلوبها وحجمها للحلقات الأخرى، فى حين أن الشكل الهندسى لايشترط وجود حلقات، وينبغى أن يكون واضحًا لنا أن تساوى الأشطر فى الطول هنا يفرض وجوده على المعنى نفسه، وكأن الأم تشعر طفلها بذلك بوجود نظام وتنسيق فى الوجود، إلى جوار الجمال والحب قائلة له ضمنًا إنه لابد لنا -حتى أنت يا صغير- أن تخضع للنظام (وبضمنه النوم فى المواعيد المضبوطة). وتوحى حلقات السلسلة المتساوية بموسيقى مطردة تنبع من هذا النظام، وإذا أحس الصغير - بضرب من الفطرة الروحية - أن النظام مرتبط بالموسيقى والجمال، فإنه سيحبه، وهذا أسلوب آخر تغذى به طفلها بالنوم.

٢- إنما سميناه (السلسلة الموسيقية) لأنه يثير نغمًا لفظيًا وداخليًا، فى حين أن الشكل الهندسى لايستثير عند من يراه حسًا صوتيًا.

السلسلة فى مأثوراتنا الشعبية (الفولكلور)

قبل أن أدرس المعنى الفكرى وراء هذه السلسلة التى لم يستسغها الناقد فى قصيدتى ووصفها بأنها تتالى مقولات منطقية لا أكثر، أعود بذاكرتى إلى أيام طفولتى البعيدة فى بغداد، عندما كانت عمتى تغنى لى أغانى الأطفال المعروفة فى مأثوراتنا الشعبية، وكان بينها نشيد يجرى فى سلسلة كهذه التى استعملتها في (أغنية لطفلى) وسأنتقى من ذلك النشيد الأبيات الآتية:

صندوقى ما له مفتاح   والمفتاح عند الحدّاد
والحدّاد يريد فلوس   والفلوس عند العروس
والعروس بالحمّام   والحمّام يريد قنديل
والقنديل واقع بالبير   والبير يريد حبال

والحبال عند الجاموس والجاموس بالسبريّه

والسبريّه تريد مطر والمطر عند الله

لا إله إلا الله

لا إله إلا الله

وقد كنت فى طفولتى أحب هذه الأنشودة دون أن أعرف سبب ذلك ولكنى كنت ألاحظ بوضوح، أن كل عنصر فيها يحتاج إلى غيره، فالمطلوب مفتاح الصندوق، والمفاتيح يصنعها الحداد الذى لايملك نقوداً يصنعها بها فإن النقود عند العروس، والعروس فى الحمام..إلخ، وهذه الظاهرة كانت تسرنى بما فيها من ترتيب يسعد الذهن الصغير، وبما فيها من نغم يبهر شاعرة طفلة ناشئة تتلهف إلى الغناء والموسيقى أشدّ التلهف، غير أننى -كما هو متوقع- لم أكن استطيع النفاذ إلى المعنى الذكى الذى رقرقته فى النشيد أجيال الجماعات العراقية المجهولة التى تناقلته حتى انحدر إلينا.

وأظن أن أحد أسباب حبّ الأطفال العراقيين لهذه الأنشودة أن الذهن الصغير قادر على ملاحظة السلسلة فيه، بسبب وضوحها وقوة نغمها، -بسبب وجود التكرار بين آخر كل شطر وأول الشطر التالى.

وإذا كانت الأنشودة لم تبح لى فى طفولتى بمعناها الرمزى، فإننى الآن -بعد النضج- قد أصبحت ألاحظ باستمتاع وتأثر بالغ ما تكشفه هذه الأنشودة الشعبية من معانٍ، فهى تشخص ظاهرتين فى حياة الجيل العراقى الذى وضعه (وقد يكون ذلك فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر فإن الإنشودة تراث شعبى لا علم لنا بتأريخه) وسأدرج هاتين الظاهرتين فيما يأتى:

١- إن هذه الأنشودة تعطينا صورة حزينة لحياة الشعب العراقى الذى كان يعانى عوزاً شديداً وفقراً مدقعاً بحيث يبدو أن من المستحيل تلبية رغبة لأى أحد، فما يحتاج إليه الفرد مربوط دائماً بشىء لايمكن الحصول عليه وكل شىء مفقود لأن وجوده يتوقف على وجود شىء آخر لا سبيل إليه، حتى العروس التى تعطى مالاً عند الزواج -فهى المحظوظة فى مجتمع مفلس- حتى هذه العروس لايمكن الحصول على قرش منها لأنها فى الحمام يوم زواجها متعطشة للاستحمام الذى لايتحقق فى ظلام دامس لأن قنديل الحمام قد سقط فى البئر، إن هناك فى هذا النشيد الشعبى

قوة شريرة تناوئ العراقي البائس وتطارده وسرعان ما يبدو للمتأمل أن من المستحيل تحقيق أي شيء.

٢- الظاهرة الثانية التي تعكسها هذه الأنشودة هي ظاهرة الإيمان الديني العميق الذي يتصف به العراقي، لأن سلسلة الاحتياجات تنتهي عند الله الذي هو منبع العطاء الكامل وسند المحتاجين ومنجد المستضعفين، وعندما يغني الطفل نشيده هذا فهو ما زال حتى اليوم ينشد كل شطر فيه مرة واحدة ما عدا (لا إله إلا الله) فهو يعيدها ثلاث مرات، ولنلاحظ أن النشيد المذكور يوحي إلى الذهن الناقد أن وجود الله يكسب الجماعات العراقية المعذبة راحتين اثنتين هما:

أ - إن الله ينهي سلسلة الاحتياجات المتعاقبة، حقًا إن القنديل قد وقع في البئر، وإننا إذا أردنا التقاطه من الأعماق احتجنا إلى حبال، وحقًا إنه لا حبال لدينا لأننا ربطنا بها الجواميس التي ذهبت إلى البرية وستتأخر هناك بحثًا عن عشب غير موجود لأن المطر محتبس، كل هذا واقع ولكن... فجأة يتذكر المحزون أن المطر عند الله، والله هو منبع الرحمة الأكبر، وهذه الفكرة تبعث دفء الطمأنينة في قلبه لأنها تعده بسدّ الحاجة، وإذن فالسلسلة الشريرة التي لاحت للعراقي المحروم غير قابلة للانتهاء قد استقرت على شاطئ الله العلي القدير محطِّم السلاسل وواعد المؤمن بالصحو، وفي هذه الفكرة الراحة الكبرى من البلاء المميت، وسرعان ما ينزل المطر غزيراً، وإذن فسينبت العشب، ويشبع الجاموس ويرجع فنمتلك الحبال ونستخرج من البئر القنديل ليضيء حمام العروس وهكذا تتجه السلسلة نحو الحلول بعد أن كانت سائرة إلى التأزم.

ب- هناك راحة ثانية يسبغها وجود الله، هي هذه المرة راحة فكرية يشعر بها العلماء والمثقفون أكثر مما تحسها الجماهير المحرومة من التعليم، فإن السلسلة التي وردت في الأنشودة تعرض لنا وضعًا فكريًا كانت كل الأشياء فيه ناقصة لايكتمل وجودها إلا بأشياء أخرى هي نفسها ناقصة تحتاج إلى سواها، ولو استمرت هذه النواقص، لو تمادى هذا الارتكاز على الهواء، ومن ثم السقوط الموجع، لكان في ذلك تعب فكري شديد للعقل الإنساني المفطور على التماس نهاية لكل سلسلة، وكلنا نعلم أن فكرة اللانهاية تبقى مسألة يستحيل على العقل الإنساني المحدود أن يرتاح إليها؛ لأن العقل البشري لا يستطيع أن يتصور

شيئًا له نهاية سواء أكان ذلك فى الزمان أو المكان، ولذلك كان وجود الله أعظم نعمة على الإنسان المتأمل فى أقطار السموات وآماد الأزمنة، ولقد كان يمكن أن تكون السلسلة المتعبة فى الأنشودة بلا انتهاء وبذلك يفقد العقل العراقى ارتكازه وسعادته لولا وقوف هذه الاستمرارية عند الله، وفي ذلك راحة العقل الكاملة ولذلك تكون عبارة (لا إله إلا الله) هتافة صادرة من أعماق القلب كما يهتف الغريق المشرف على الموت عندما يبرز له زورق ينقذه فجأة، وتنتهى الأنشودة ببلوغ الشاطئ ويكف الذهن عن الشرود فى فراغ حزين.

هذا ما أتمنى أن يلاحظه الناقد الفاضل، فهل تراه يجد فى هذه السلسلة الشعبية تكلفًا أو هندسية أو منطقًا؟ والواقع أنه لو كان فيها ذلك لما سعدت بها أجيالٌ من ملايين الأطفال فى العراق فلا شيء أبغض من المنطق والهندسة إلى الأذهان الصبيانية البريئة، ثم إن أولئك الأجداد الأميين الطيبين من طبقات الشعب الفقيرة كانوا ينفرون من التجريد والقضايا العلمية لأنهم عاطفيون انفعاليون، ولذلك عبروا بحلقات السلسلة عن أحزان واقعهم البائس دون أن يلاحظوا فكرة التسلسل ملاحظة واعية.

وبعد فأنا أتساءل -من زاوية نظر نقدية- هل كانت هذه الأنشودة الشعبية وراء وعى الشاعرة وهى تغنى لطفلها عام ١٩٦٤؟ هل بزغت من مخزن ذاكرتها، من وراء اللاوعى ووجهتها على صورة ما، إلى اختيار أسلوب السلسلة لقصيدة تغنيها لطفلها؟ إن هذا فى نظر النقاد النفسيين جائز تمامًا، وقد شخصوه لدى كبار الشعراء والروائيين مثل الروائى الأيرلندى جيمس جويس الذى برزت فى كتاباته أناشيد الطفولة وذكرياتها وروائحها وألوانها بروزًا واضحًا، كان «جويس» يفرض على أحداث قصصه أحيانًا شكلاً قد يكون موازيًا لخطوط قصة وقعت له فى طفولته، أو يعطينا فى رواياته رموزًا شديدة الخفاء وأحداثًا يتناسق كل منها مع مرحلة من مراحل الصبا، وكل هذا من عمل ما يسمى باللاوعى، لأن الطفولة نفسها وجود زمانى لايعى ذاته ويعيش الأشياء مرة واحدة، فى حين أن الكبير الناضج قد يعيش الحدث الواحد عشر مرات باستحضاره فى الذاكرة أو التغنى به، أو كتابته على الورق.

وقد يعجب القارئ من أن أمًا متعلمة مثلى تستعمل فى الغناء لطفلها وفى تنويمه عين الأساليب النفسية التى استعملتها الأمهات الجاهلات فى السنين الغابرة؟!

وجواب هذا أن رعاية الطفولة والغناء لها وحس الأمومة أشياء مشتركة بين المثقفة والجاهلة، إن ملاعبة الأم لصغيرها ليست مسألة منطقية تتميز بها المثقفة، وإنما اندفاعة عاطفية غريزية فالأم هى الأم والطفل هو الطفل فى كل زمان ومكان.

معانٍ ودلالات فى سلسلتى

بعد أن استخرجنا ما وراء السلسلة الشعبية (الفولكلورية) من معانٍ غافية، نعود للنظر فى سلسلتى أنا التى غنيت بها لطفلى، متسائلين إلامَ انتهت هذه السلسلة؟ أما الجماعات الشعبية فى مأثوراتها فقد انتهت سلسلتها إلى (الله)، وأما الشاعرة فقد انتهت الحلقات المتتالية لديها فى المقاطع الثلاثة إلى إفاقة طفلها من النوم. قالت فى آخر المقطع الأول:

والنجم له شفة ويحبّ اللثما

واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ومثل هذه النهاية نجدها فى ختام المقطع الثانى أيضًا وفيه سلسلة مماثلة تدخل (بابا الحبيب) فى الأغنية وتنتهى إلى ما يأتى:

أريج الورد لعوب يهوى الوثبا

والوثب سيوقظ طفلى

بابا بابا

إن وراء هذه الظاهرة، ظاهرة اليقظة والصحو فى ختام كل سلسلة، رموزًا ومعانٍ ودلالات تختبئ وراء المعنى الظاهر أبسطها فيما يأتى:

١- إن انتهاء كل سلسلة بالصحو من النوم يوافق رغبة الطفل، فالأم تعلم أنه يتهرب من النوم ويريد أن يسهر، وعندما تحاول إغراءه به، تضمن ذلك وعدًا سارًا بأنه سيصحو وشيكًا وبهذا تقنعه أن يستسلم للنعاس ويغفو.

٢- إن المستوى الأعمق من المعنى هنا هو الإيحاء للطفل بأن النوم ظاهرة عابرة فى حياة الإنسان، وإن لم يكن منها بد، والحالة الأساسية الأجمل هى الصحو، ولذلك تحرص الأم على أن تحبب إلى صغيرها كلاً من اليقظة والمنام، ترسم له الرقاد على

صورة طفل جميل يختبئ وراء الرابية ويصنع أحلامًا، وتصور له الاستفاقة على أنها مغادرة لأروقة النوم على وقع قبلات منصبة من شفة النجمة الصديقة ذات الضياء، فهو يلعب مع ملائكة النوم عندما ينام، ويسعد بقبلات النجمة حين يصحو.

٣- إن البناء الرمزى وراء هذا المقطع وسواه يتضمن اعتبار اليقظة رمزًا للحياة، والرقاد رمزًا للموت، وعندما يتم الصحو (الحياة) بواسطة التقبيل (الحب) يكون المعنى أن الحياة الراكدة يصحيها الحب، وبذلك توحى الأم إلى طفلها -وسيفهم كلما كبر- أن الحياة والحب مترابطان وأنه ما دام حيًا فسيتلقى القبلات لا من شفتى النجمة فحسب وإنما من (ماما الحبيبة) أيضا ومن الحياة كلها.

وعندما تحبب الأم النوم إلى طفلها -مع أنه موت مؤقت- فهى تشعره بأن الموت جزء من الحياة، وتقتلع من نفسه منذ الصغر مسألة الخوف من الموت؛ لأن الموت كالنوم يختبئ وراء الربوة ويهيئ للصغير أحلامًا، ثم إن رقدة الموت كرقدة النوم وراءها صحوة باذخة قد تكون على القبلات والسعادة والضياء.

وأعيد القول هنا بأنه ليس من الضرورى أن يفهم الطفل بوعيه كل هذه المعاني، إنما ستستقر فى أعماقه بذورًا تنمو مع الزمن حتى إذا كبر وصار شابًا كان يحمل فى قلبه الاطمئنان إلى الموت فهو ليس أكثر من نوم فيه أحلام كما يقول شكسبير على لسان بطله (هاملت)

To die, to sleep
To sleep perchance to dream

وأترجمها نصًا: «أن تموت يعنى أن تنام، وأن تنام قد يعنى أن تحلم».

٤- المعنى الأخير الكامن فى سلسلتى الموسيقية هو أن الوجود ليس خليطًا من العناصر غير المترابطة (النوم، الربوة، الحلم، الأجنحة، النجم) وأن هذه العناصر لا يذهب كل منها فى اتجاه، على شكل فوضوى مفكك، وإنما هناك ترابط خفي، هناك تسلسل وتلاحم، وينبع هذا الترابط من أن النوم ينتج الأحلام، والأحلام تصعد إلى النجوم، والنجوم تعطى القبلات وتصحى النائم وتسلمه إلى الحياة، فكل هذه العناصر تتعاون لتصنع الحياة وهكذا يتوحد كل ما هو مشتت ومبعثر وينجو الإنسان من الإحساس بأنه يعيش فى عالم مجزأ إلى عناصر معزولة تعاديه وتكيد له.

وبعد هذا التحليل سننتهى إلى أن سلسلة الشاعرة المتعلمة، وسلسلة رجل الشعب الأمى كانتا كلتاهما تحملان مستويات مختلفة من الرموز والمعانى فهناك معنىً بسيط فيه إمتاع للطفل وتنمية لحسه الموسيقى وإيحاء بحب الحياة، وهناك إلى جانب ذلك معانٍ باطنية تشخص حقائق الحياة الكبرى، السلسلة الشعبية علمت الطفل أن الله تعالى أكبر منبع للخير والعطاء والجمال والرحمة فى حياة الإنسان، وسلسلة الشاعرة علَّمت براقًا أن الحياة جميلة بما فيها من ربى ونجومٍ وطيورٍ وأحلامٍ وأن كل هذه العناصر تسبغ على الإنسان الحب وتسعده، وأن النوم محطة ينزل بها الإنسان نزولاً مؤقتًا استعداداً للصحو، وأن الحياة والحب وجهان لشىء واحد.

الباب الثالث

فى العروض العربى

الفصل الأول
الخليل والدوائر الشعرية

ما زال علم العروض يُعدّ -بين الشعراء والأدباء- موضوعًا غامضًا صعبًا لايجرؤ أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره، إن الضباب يحف به فى أذهانهم ويندر بينهم من يقتحم معتركه محاولاً أن يفهمه وينتفع به فى شعره ونقده، ذلك مع أن حركة الشعر الحر قد جاءت معها بأكبر مقدار من الأخطاء العروضية عند أغلب الشعراء، وبذلك أصبح لابد للشاعر والناقد أن يعرف أصول العروض ليستطيع تحاشى الأخطاء ويعرف كيف ينبه إليه، لأن العروض يعطى الناقد القدرة على صياغة التنبيهات فى صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على تحاشى الأخطاء العروضية، والسؤال الذى نحب أن نلقيه هو هذا: لماذا يستصعب الشاعر والناقد موضوع العروض وهل يرجع السر فى ذلك إلى كون المرء عدّو ما جهل؟ أم أن السببْ يكمن فى صعوبة علم العروض نفسه وعدم مطاوعته للذهن المتفهم؟ الحقيقة أن السؤالين كليهما يتطلب الجواب بالإيجاب، فإن معظم أدبائنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً ولأنه صعب ثانيًا.

والذى يهمنا فى هذا الفصل الجواب الثانى، أى صعوبة علم العروض فما هى الصعوبة؟ وعلى أى وجه تتجلى؟ إن أصعب ما فى علم العروض هو التغييرات التى تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل: القطف، والترفيل، والقبض والكسف والتذييل، ولو راجعنا هذه التغييرات لوجدنا كثيراً منها ليس موجوداً فى أصل الشعر العربى، وإنما أوجده العلامة الموهوب الخليل بن أحمد الفراهيدى، ذلك أنه حين نظر فى علم العروض ووضع أصوله أراد أن يصوغ نظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر فى مجموعات متباينة، كل مجموعة لها خواص ويمكن اشتقاقها من بحرٍ أساسٍ فى المجموعة، وقد سمى هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر فى العروض العربى هى كما يأتى:

١- دائرة المختلف: وهى تشمل خمسة أبحر: اثنان منها مهملان أى غير مستعملين فى الشعر العربى، أما الثلاثة الباقية المستعملة فهى: الطويل، والمديد، والبسيط.

٢- دائرة المؤتلف: وفيها بحران مستعملان هما: الوافر، والكامل، وبحر ثالث مهمل لم يستعمله القدماء واستعمل فى العصر الحديث[١].

٣- دائرة المجتلب: وفيها أبحر ثلاثة كلها مستعملة وهى: الهزج، والرجز، والرمل.

٤- دائرة المشتبه: وفيها تسعة بحور المستعمل منها ستة هى: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، وبقية البحور الثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥- دائرة المتفق: ويزعم العروضيون أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فاشتق منها الأخفش تلميذه البحر المتدارك وأصبحت تضم بحرين اثنين مستعملين، وقد أثبت الأستاذ عبدالحميد الراضى فى كتابه (شرح تحفة الخليل)[٢] أنه لايمكن إلا أن يكون الخليل هو الذى وضع البحر المتدارك لأن له هو نفسه قصيدتين من هذا البحر، ولأن طبيعة الدوائر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب.

ولو نظرنا فى هذه الدوائر لوجدناها خلواً من الفائدة وفيها تعسف واضح، فإن الخليل حين وضع دوائره وجدها لا تتفق مع بحور الشعر المتداولة عند العرب، مثال ذلك أن البحر الوافر ووزنه المستعمل الدارج كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهذا البحر لايتفق مع دائرة المؤتلف لأن البحر الكامل لايمكن أن يشتق منه، فماذا فعل الخليل ليحل هذه المشكلة؟ لقد هداه تفكيره إلى أن يجعل الوافر ذا أصل غير متداول لم يستعمله أحد من العرب إطلاقًا، ومن هذا الأصل الخيالى يمكن اشتقاق البحر الكامل، وتفعيلات هذا الوافر المفتعل تجرى كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهذا الوزن لم يسمع به فى الشعر العربى مطلقًا ولم ينظم منه شاعر بيتًا واحداً، وقد أدرك الخليل ذلك فزعم أنه الأصل غير المستعمل للوافر.

وبعد أن ثبّت الخليل هذا الوزن العجيب فى الدائرة، نظر فى الوافر المتداول وفيه العروض والضرب (فعولن) بدلاً من مفاعلتن المثبتة فى الدائرة، ولكى يبرر هذا ابتدع

تغييراً سماه القطف وعرفه بأنه حذف السبب الخفيف من آخر مفاعلتن وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة (مفاعلْ)، وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، وبهذا أقام الخليل جسراً بين (مفاعلتن) الموهومة و(فعولن) الواقعية، وهكذا اضطر الخليل اضطراراً إلى خلق التغيير المسمى بالقطف وزرعه فى ذاكرة الدارس، ولولا افتراضه لأصل الوافر غير المستعمل لما احتجنا إلى حفظ هذا الاصطلاح «القطف» ولقلنا إن وزن الوافر هو «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» وسميناه الوزن «السالم» الخالى من التغيير.

ولنضرب مثلاً ثانيًا مما أحدث الخليل لطلاب العروض من المتاعب، لقد قال لنا الخليل إن (السريع) وزنه:

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهذا هو الوزن المستعمل عند العرب جميعًا وما من وزن آخر غيره عرفه شعراؤنا منذ الجاهلية إلى اليوم، ولكن هل تركه الخليل على هذا؟ لا، وإنما أراد له أن يدخل فى دائرة «المشتبه» ليكون أصلاً تشتق منه بقية بحور الدائرة، وحين استحضر فى ذهنه تفصيلات هذه الدائرة وجدها لايمكن أن تشتق من «مستفعلن مستفعلن فاعلن» فلم يجد مفراً من أن يبتدع للسريع أصلاً لا وجود له «مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ» بضم التاء الأخيرة، وهو وزن ثقيل لا موسيقى له ولا انسجام فيه بل هو غير موزون تقريبًا، ومن هذا البحر الخيالى استطاع الخليل أن يشتق المنسرح والخفيف وغيرهما من بحور الدائرة، وكانت النتيجة هذا الافتعال وبالاً على علم العروض كله، فإن الخليل المتوقد الذكاء حين أراد أن يصل الحبل بين هذا السريع الخرافى و«السريع» الاعتيادى المتداول بين الشعراء اضطر إلى ابتداع تغييرين أحدهما «الكسف» والآخر «الطى»، أما الكسف فهو حذف الحرف السابع من التفعيلة (مفعولاتُ)، وأما الطى فهو حذف الرابع الساكن من «مفعولا» المتبقية وبذلك تتحول إلى «مفعلا» وتنقل إلى مساويتها فى الحركات والسكنات «فاعلن»، وبهذا علل الخليل لتحول «مفعولات» فى الأصل الموهوم إلى «فاعلن» فى الوزن المستعمل.

وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف فى غير قليل من دوائره، فالبسيط مثلاً أصله فى الدائرة:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولكي يربط الخليل بين هذا الوزن المختلق والوزن المتداول قال إن الواجب (خبن) عروضه وضربه دائمًا لتتحول إلى «فعلن» الدارجة، كذلك نجد أن البحر المديد أصل وزنه في الدائرة الخليلية:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهو لايطابق الوزن المستعمل «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» ولذلك اضطر الخليل، من أجل سلامة دائرته المحبوبة، أن يجعله مجزوءًا دائمًا بحذف التفعيلة الأخيرة من كل من شطريه.

وإن القارئ ليتساءل: لِمَ هذا كله؟ ولماذا أتعب الخليل دارسي العروض بأن يحفظوا القطف والكسف والطي والخبن والجزء(٣) بفتح الجيم؟ أكل ذلك في سبيل بناء نظرية خيالية ترتبط وفقها البحور في دوائر؟ والواقع أن هذه الدوائر غير موجودة إلا في ذهن الخليل بن أحمد، وهو رجلٌ مبدعٌ موهوب ونحن أول من يعترف بعبقريته، ولكن هذا لايمنعنا من أن نكون موضوعيين فنعترف بأن خياله قد حمله بعيداً في مسألة الدوائر.

يضاف إلى ذلك أن دوائر الخليل قد أفسحت مجالاً لقيام أوزان ذكرها الخليل وسماها «المهملة» أي التي لم يستعملها الشعراء، والواقع أن الشعراء العرب الذين سبقوا الخليل لم يسمعوا مطلقًا بهذه البحور التي اقتضاها وجود الدوائر، وطالما سألت نفسي عن جدوى هذه البحور المتكلفة المفروضة فرضًا، ولماذا تثقل على طلابنا في الجامعات بها إذا كان العرب لم يستعملوها؟ مثال ذلك ما نجد من بحور مهملة في دائرة (المشتبه) وهذا أحدها ويسمى «المتئد»:

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن   فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

وهذا بحر آخر يسمونه «المنسرد»:

مفاعلين مفاعلين فاعلاتن   مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وأين الموسيقى في هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء منذ وجد الشعر العربي؟ اللهم إلا إذا استثنينا النظّامين الذين درسوا علم الخليل فلما وجدوه يذكر أوزانًا مهملة نظموا لكل منها مثلاً.

والواقع أن هذه الدوائر لاتنفع دارسي العروض ولاتخدمهم على أي وجه، وقد كان يمكن للعروض العربي أن يضبط من دونها، ومن الأدلة التي تثبت هذا ما وقع لي أنا بين آلاف الطلبة الذين درسوا العروض، فعندما كان عمري اثنتي عشرة سنة قرأت كتاب «ميزان الذهب في صناعة شعر العرب» للأستاذ أحمد الهاشمي يرحمه الله، وهذا الكتاب يلخِّص العروض العربي للطالب الحديث ولكنه لايشير بحرف إلى وجود دوائر في العروض، لقد درس أحمد الهاشمي عروضنا وكأن الدوائر غير موجودة إطلاقًا وكانت النتيجة، أنني نشأت ومارست الشعر وأنا لم أسمع بوجود الدوائر، فهل أضرني ذلك في شيء؟ اللهم لا، فقد مضيت في حياتي الشعرية حتى عام ١٩٥٧ -وهو تاريخ صدور مجموعتي الشعرية الثالثة «قرارة الموجة» -دون أن أسمع بوجود الدوائر، وعندما سمعت بها سنة ١٩٥٧ فوجئت مفاجأة شديدة فبادرت إلى دراستها في مظانها على الفور، ومعنى ذلك أنني نظمت مئات القصائد المنوعة الأوزان والأشكال دون أن أحتاج إلى معرفة الدوائر فما نفعها إذن؟

والحق أن هذه الدوائر قد عقدت العروض العربي تعقيداً لامبرر له وفعلت ذلك بأسلوبين اثنين:

١- لأنها أضافت إليه صعوبة الربط بين البحور المنوعة برابط داخلي مع أن البحور في الأصل غير مترابطة.

٢- لأنها اضطرتنا إلى اختراع التغييرات نعلل بها للاختلاف بين صورة البحور المتداولة وصورتها في أصل الدائرة.

والسؤال الآن هو: هل نستطيع نحن العروضيين في القرن العشرين أن نضع خطة جديدة للعروض العربي نحذف منها مسألة الدوائر حذفًا كاملاً؟ هذه مسألة فيها نظر، وقد يذكرنا القارئ، في هذا الصدد، بمحاولة أحمد الهاشمي التي نجح فيها فأغفل الدوائر وأعرض عن وجودها، وفي هذه الحالة نحتاج إلى أن نعود إلى كتاب «ميزان الذهب» وندرسه، وإذ ذاك سنجد أنه لم يفارق طريقة الخليل كليًا؛ لأنه عندما أسقط ذكر دوائره اضطر إلى استبقاء تغييراته كما هي، فلم يجرؤ على أن يقول لنا إن وزن الوافر «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» وإنما أخبرنا أن أصل الوزن «مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن» دون أن يعلل عدم وجود هذا الأصل أو يذكر أين نجده في ممارستنا الواقعية

لنظم الشعر، وإذن فإن أحمد الهاشمى لم يتحرر كلياً من الظل الذى يلقيه الخليل وإن كان حاول أن يتخلص منه بعدم التعرض لقضية الدوائر فى كتابه.

ولكن ما أطلبه أنا هنا شىء أبعد من هذا فأنا أدعو إلى أن نعلم الطالب مباشرة أن وزن (الوافر) هو «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» مكررة مرتين من دون أن يكون له أصل آخر غير مستعمل، ومعنى ذلك أننا حين سنصل إلى التفاصيل سنتقيد بهذا الواقع، يقول العروضيون مثلاً إن العروض الأولى المطلوية المكسوفة فى البحر السريع لها ضرب ثانٍ مطوى موقوف، ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن التغييرات الثلاثة الكسف والطى والوقف كلها قائمة على أساس أن أصل البحر فى الدائرة هو «مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ» مكررة مرتين كل واحدة فى شطر، فإذا تحررنا من هذه الخرافة وقلنا للطالب أن وزن السريع هو «مستفعلن مستفعلن فاعلن» مرتين لم نعد نحتاج إلى حفظ هذه الاصطلاحات وإنما سنقول للطالب أن فاعلن تحولت فى الضرب إلى فاعلان بدخول التذييل عليها، وبهذا نتحرر من الاصطلاحات الثلاثة المعقدة، وعلى مثل هذا الأساس سنمضى فى سائر أبحاث العروض العربى الذى سيصبح أبسط وأسهل وتخف فيه متاعب الدارسين، ذلك أن حفظ هذه الاصطلاحات من أصعب الأمور لدى الطلاب وهم يشكون دائمًا من هذه التغييرات وأسمائها ومن الدوائر الشعرية وصعوبة رسمها وتوزيع البحور عليها.

وفى ختام هذا الموجز أقول: إن علينا اليوم أن نستعمل البحور على أساس الوزن العربى الموجود القائم الذى استعمله شعراؤنا فى كل عصورهم دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلاً غير مألوف، فذلك ما لانفع له، وإنما هو شىء يقرب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاّب العروض.

الفصل الثانى
الجانب العروضى من مسرحية شوقى
(مصرع كليوبترا)

المسرح الشعرى شكلٌ جديدٌ من أشكال الأدب فى اللغة العربية، نقول هذا وإن كانت قد ظهرت فى العالم العربى مسرحيات شعرية غير قليلة، منذ بداية القرن العشرين، ذلك أن هذه المسرحيات ما زالت تفتقد عناية النقاد، وليس معنى حكمنا هذا أن المسرح الشعرى جوبه بالصمت الكامل، فإن هناك كتابًا تناولوه، على أن هذا التناول لم يقف عند الجانب العروضى من المسرحية الشعرية إلا نادراً وإنما اهتم الناقد فى العادة بتحليل الشخصيات والتعليق على الحوار ودراسة الفكرة والموضوع ونحو ذلك مما لايغنينا عن الالتفات إلى الجانب العروضى.

وقد أدّى هذا الموقف لدى الناقد إلى أن يستهين طائفة من الشعراء المسرحيين بالجانب العروضى من مسرحياتهم فيرتكبوا الأخطاء الشعرية والأغاليط العروضية دونما حرج.

ومع أن شوقى قد نظم مسرحيته «مصرع كليوبترا» وفى ذهنه تسيطر مسرحية شكسبير الشهيرة Antony and Cleoptra إلا أنه خالف شكسبير فى قضية الوزن، أما شكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزنًا واحداً فى العادة ولايخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيد أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن غنائى قصير، وسرعان ما يعود إلى الوزن الأساسى للمسرحية (اللهم إلا كونه يخرج أحيانًا إلى النثر الخالص وليس لهذا علاقة بموضوعنا) وهذا ما لم يفعله شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى واحد فى حرية كاملة، وهذا مقبول لأن الوزن الذى اختاره شكسبير يبدو لنا فى العربية وزنًا موسيقيًا سهلاً فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة التى لاتصنّع فيها، فضلاً عن قدرة الشاعر الإنكليزى على تنويع النبرة إلى أقصى حد وذلك بالشدّ على المقطع مرة والإرخاء مرة حسب ما يمليه الحس الشعرى والموقف على ذهن الشاعر، أما الوزن العربى الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيبًا فى مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات فى الأقل، فلو التزم

شوقى وزنًا واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ بالملل لأن قوة النغم فى هذه الأوزان تسيطر على المعانى وتحبسها فى قمقم، وتعطيها روحًا معينة، فإذا استمر المشهد كله على هذا شعرنا بأن الأحداث محبوسة فى نطاق معين هى الأخرى، ولذلك نؤيد شوقى فى استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية.

ولندرس تأثير الوزن الواحد فى المسرح العربى بالرجوع إلى مسرحية شعرية نظمها الشاعر عمر أبو ريشة فى فصل واحد وسمّاها «عذاب» واستعمل فيها وزنًا واحداً هو المتقارب، فجاءت وقائعها خلواً من الحياة وإنما تسمها الرتابة، وقد أوحى استمرار الوزن الواحد بالتكلف فى حديث الأشخاص لأن تغيّر الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التى تعترى الأفراد، وينم على تغير نبرة الكلام، ولقد زادت الحاجة عبر هذه المسرحية القصيرة إلى تغير الوزن خاصة عندما رأينا (جميل) الزوج يكتشف خيانة زوجته ويصاب بصدمة عاطفية عنيفة تمزقه تمزيقًا، ومع ذلك يقف شامخًا صلبًا يسخر منها ويسمعها كلامًا ظاهره اللين والحب وباطنه العتاب القارص والنقمة الطاغية، فعند هذا نشعر بحاجة مضنية إلى أن يتغير الوزن من المتقارب إلى سواه كالوافر الذى يصلح للسخرية، وما زال صدى سخرية (حابى) من (زينون) فى مسرحية شوقى يرن فى أسماعنا:

وتُعطى حين تلقاها ابتسامًا ... وانطونيوس يُعطى ما يشاءُ
صباحهما مغازلة وصيد ... وللأقداح والقبل المساءُ
أترضى أن يكون سرير مصر ... قوائمه الدعارة والبغاءُ
أتهدم أمّةٌ لتشيد فرداً ... على أنقاضها بئس البناءُ

إنّ فى البحر الوافر فى هذه الأبيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية فى الوزن، والعبارات القصيرة القوية الفواصل، فماذا نجد من هذا فى كلام جميل الزوج المجروح فى مسرحية عمر أبى ريشة؟ إننا نسمعه يقول:

أفاعى الحياة ألا مزّقى ... صدور الحنان ولا تندمى
وصبّى لعابك فى طعنة ... تئن اشتياقًا إلى بلسمِ
ففى كل ناب تفيض الرقى ... وتذهب بالألم المفعمِ

ثم يقول ساخراً من زوجته سعاد:

أتبكــين يا لهفــتى للعــيون يكسّــر أجفانهــنّ البكاءْ

دعينى لأشرب هذى الدمـوع تموج عليـها طيوف الوفــاء

وهو هنا يسخر ولايجدّ، فلانشعر بسخريته مطلقًا، لأن وزن المتقارب فيه جلال وأحلام ومحبّة بطبعه، فهو يصلح للمعانى الرقيقة المرهفة ولايناسب هذا الموقف الرهيب حيث الزوج المطعون يكاد يقتل زوجته الغادرة، غضبًا وشراسة كما صوره الشاعر، ولو كان عمر غيّر الوزن لأحسن إلى المسرحية ورفعها من البرودة التى تتصف بها.

وأما شوقى فإن له فى مسرحيته (مصرع كليوبترا) موقفين من مواقف تغيير الوزن، أولهما: موقف كان هذا التغيير ناجحًا فيه فأحسن إلى سياق المسرحية وعبَّر تعبيرًا قويًا عن الأحداث التى وقعت أمامنا على المسرح، وثانيهما: موقف أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث، وسنتحدث قليلاً عن كلا الموقفين مستشهدين بمثال.

نجد مثالاً للموقف الأول فى أول الفصل الرابع من (مصرع كليوبترا) وتظهر فيه كليوبترا الملكة محوطة بالهموم والأحزان والمشكلات، فإن أنطونيو حبيبها وحاميها قد انتحر ومات، وجيش قيصر أوكتافيوس يحاصر الأسكندرية، والملكة مهددة بأن تحمل سبية إلى روما لتعرض على الجماهير سائرة على قدميها مقيدة وراء مركبة الفاتح المنتصر، وفى هذه الحالة من العذاب تصاب كليوبترا باضطراب شديد فتنتقل من فكرة إلى فكرة وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أنها كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة المحيَّرة، وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غيَّر الشاعر الوزن الذى تستعمل، وأول هذه الفكر تتعلق بموت مارك انطونيو عشيقها وهى تستعمل لها مجزوء الخفيف «فاعلاتن مفاعلن» فتقول:

نــام مركــو ولـم أنم وتفـــــرّدتُ بالألـــمْ

ليت جرحى كجرحـه لقـــى المـوت فالــتأمْ

وبعد تسعة أبيات تغير كليوبترا الفكرة فتكف عن التفكير فى أنطونيو وموته وبطولته، وتنتقل إلى الإحساس بحراجة موقفها فى وقت يحاصر فيه جيش أوكتافيوس مدينتها الأسكندرية، وعند ذلك تستعمل وزنًا جديدًا هو البسيط وتنتقل من قافية الميم إلى قافية السين فتقول مخاطبة وصيفتها:

يا شرميون بلغنا موقفًا حرجا   لا الرأى ينفعنا فيه ولا البأس

لم يبق ثقب رجاءٍ كنت ألمحه   إلاّ تعرّض حتى سدَّه اليأس

ولابد للممثلة التى تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغير الوزن، فإنه يشير إلى اضطراب كليوبترا وتنقّلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها، ومن ثم فإن على الممثلة أن تتصور بوضوح أن كليوبترا تسكت فترة بين الفكرة الواحدة وأختها، وتصمت كما يصمت الحائر الممزق النفس، وفجأة بعد السكوت تدخل فى فكرة جديدة تنمّ على اضطرابها الشديد وحدّة قلقها، ولذلك غيّر الشاعر الوزن والقافية، ثم ماذا؟ يقول شوقى فى توجيهاته المسرحية: (تلقى كليوبترا نظرة على الأسكندرية من الشرفة) وعلينا هنا أن نتصور فترة جديدة من الصمت المتأمل تندفع بعدها الملكة المحزونة قائلة من البحر الكامل على رويّ العين:

نجمى يحدّثنى بوشك أفوله   أسكندرية هل أقول وداعا؟

وشيتُ برّك جدولاً وخميلة   وكسوت بحرك عدّة وشراعا

وأنا اللباة وقد ملأتك غابة   وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا

وهكذا نجد الملكة تنتقّلُ فى حديثها من مخاطب إلىٰ مخاطب، فهى فى فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو من مجزوء الخفيف:

انطوان انفض الكرى   ساعة وانقل القدم

قم كأمس اغنم الهوى   واشرب الراح بالنغم

وفى فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها (شرميون)، أما فى الفكرة الثالثة فهى تتحدث إلى الإسكندرية مدينتها الحبيبة، وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب، إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل ذلك التغيير ضرورةً فنيةً ملزمة.

أما الموقف الثانى الذى مضى فيه شوقى يغير الوزن دون أن يلاحظ أن هذا التغيير يسىء إلى السياق المسرحى أحيانًا، ويخلّ بمعقولية الأحداث فها نحن أولاء نضرب له مثلاً من الفصل الثانى فى المسرحية، وسننسخ الحوار كاملاً ثم نعقب عليه

بما ينبغي قوله، وقد دار هذا الحوار فى حجرة الولائم بقصر كليوبترا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيو على عدوّه أوكتافيوس فى معركة البرّ الأولى وهذا نص الحوار:

أنشـــو- تـــــلك واللّـــه قضـــيه | أصـــــبح الراعـــــى رعـــيّه
حكـــم الحـب علـى قيـــ | ـصـــر والحـــــــب بليّـــه
صـــار كالشعب وساوى | همــــــــج الإسكــندريّه
أنطـونيو- حــبرا تكلّـم ألا عجيبــه | من سحـر منف أو سحر طيبــه؟
حـــبرا- إله الحـرب سامحنى فإنـى | غلبـت على أبالستى الغضـابِ
هم لا يجلســون علـى غنـاء | ولا يتحدثــون علـــى شــرابِ
كليوبترا- ولكن قيـصر يدعـوك حبرا | وقيـصر لا يُـــردّ بلا جـوابِ
وأنت الكاهن العرّاف فانظـر | أغير السحـر شىء فى الجرابِ؟
حـــبرا- إذا مــا شئــت مولاتى فإنـى | أطالع فى الكفوف وفى الكتابِ
كليوبترا- ادنُ مــن قيــصر حــبرا | وانظـــر الكفــين واقـــــرا
أنطونيو- تعـــال حــبرا وقلّــــب | يـــــدىً يمـــــنى ليســــرى
لعـــــلّ أســرار كفّهــــى | كواشـــــف لـــك ســــراّ
ألا تـــرى لـــى بقــــــاءً | ألا تـــرى لـــــى عمــــرا؟
حـــبرا- يـــا عجـب الفـأل مـــولا | ى أعجـــــب النـــاس طـرا
حيـــاته بيديــــــــــــه | والنـــــاس يحـــيون قســرا
إن شئـــت عشـت نهـــاراً | أو شئـــت عُمّـــــرت دهــرا

قائد رومانى (إلى زملائه همساً):

لو كنـــــــتُ منـه قريبـــاً | لقلــــــت فـــــى أذن حــبرا
حياتـــــه فــــى يديــــه؟ | أم فـــى يـــدى كليوبــــترا

نجد فى هذا الحوار مواطن أحسن فيها شوقى حين بدّل الوزن، ومواطن أخرى أساء فيها، وأول ما سنلاحظ تعليق أنشو وفيه سخرية واضحة من أنطونيو، وأن قارئ المسرحية ليتساءل: ماذا كان إحساس أنطونيو بإزاء هذه التعريف الهازئ؟ وربما اتجه هذا القارئ باللوم إلى شوقى المؤلف لأنه لم يظهر أنطونيو ساخطًا على أنشو إذ يسخر منه هذه السخرية، وعند هذا يجب أن نتذكر شيئين:

١- أن أنشو هو المهرّج مضحك الملكة ومن تقاليد المسرح الإنكليزى أن مثله لا يحاسب على التعريض ولو تناول الملكة نفسها كما يحدث أحيانًا فى مسرح شكسبير، ومن ثم فإن أنطونيو حرىّ بألاّ يغتاظ من هزء أنشو لأن المفروض أن غرضه إثارة الضحك ولا نيّة سوء وراءه.

٢- إن شوقى جعل أنطونيو يعلق تعليقًا مبهمًا على تعريض أنشو، فهو يغير الموضوع رأسًا وكأنه منزعج من ذلك، ومع الموضوع يغير الوزن أيضًا ويغير المخاطب وكأنه يريد أن يصرف أذهان السامعين عن نكتة أنشو الموجعة، ومن ثم فإن تغيير الوزن كان ناجحًا هنا حيث جاءت عبارة أنطونيو من (مخلع البسيط) مستفعلن فاعلن فعولن:

حبرا تكلمّ ألا عجيبه   من سحر منفٍ أو سحر طيبه

ولكنّ جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذى استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلاً:

إله الحرب سامحنى فإنى   غُلبت على أبالستى الغضابِ

وهذا يبدو لى غير ملائم ولا مقبول؛ لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العّراف حبرا يعتبر حديثًا من كبير إلى صغير، وذلك يجعل العّراف حريصًا على المجاملة والأدب بين يدى أنطونيو، وهو أمر يحتم عليه ألاّ يغير الوزن الذى اختاره أنطونيو فى مخاطبته، فهو يتبعه طائعًا صاغرًا على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقى.

ومن الغريب عندى أن كليوبترا فى خطابها لحبرا بعد ذلك تستعمل وزن الوافر الذى استعمله حبرا، مع أن الأوفق أن تستعمل مخلع البسيط الذى استعمله أنطونيو، أو على الأقل أن تبدأ وزنًا جديدًا، فكأنها عندما تلزم الوزن الذى اتخذه حبرا إنما تشجعه على التمرد وسوء الأدب مع أنطونيو، فهى لاتكتفى بالسكوت عنه وإنما تمضى فى تأييده باستعمال الوزن نفسه.

ولقد يعترض علىّ معترض قائلاً: ولكن ماذا تفعل كليوبترا إنْ عادت واستعملت مخلَّع البسيط ضاق القارئ بالتنقل من وزن إلى وزن فى كل عبارة ينطق بها أحد الأشخاص؟ والجواب على ذلك أن هذا ينبغى أن يحدث مرةً واحدةً فترجع كليوبترا إلى وزن أنطونيو وتمضى عليه فيستعمله معها حبرا بعد أن يستشعر تأنيبها الصامت له،

والواقع أن هذه اللفتات حسّاسة كل الحساسية وهي تؤثر في التحليل النفسي للأشخاص وفي التسلسل المنطقي للأحداث، ولئن ضاق بها القارئ الذي لاشأن له بالأوزان والشعر، فإن القارئ المثقف سيفهمها ويزيد تقديراً للشاعر على حساسيته وقوة بصيرته.

وقد جاء جواب حبرا من عين الوزن الذي استعملته الملكة، وذلك مناسب للموقف، فهو يظهر احترامه للملكة بالمضي على الوزن الذي خاطبته به، وعند هذا تغير كليوبترا الوزن بلا أيّ سبب وتقول لحبرا من مجزوء الرفل:

ادنُ من قيصر حبرا   وانظر الكفَّين واقرا

وقد حاولت أن أجد تعليلاً نفسياً لهذا التغيير فلم أجد لأن السياق واحد والوافر مطاوع والملكة ما زالت تخاطب العراف فلماذا تغير الوزن؟ ثم يتكلم أنطونيو من مجزوء الخفيف فيغيّر الوزن أيضاً ولايبدو لي سبب لهذا التغيير الثاني؛ لأن ذلك إذا كان من دون سبب كان عبئًا على الجو والنبرة في المسرحية فهي تتغير من دون سبب موجب، ولكن العراف يتابع أنطونيو في الوزن هذه المرة فيقول من البحر المجتثّ:

يا عجب الفأل مولا   ى أعجب الناس طرّاً

حياته في يديه   والناس يحيون قسرا

وهذا ملائم على الأساس الذي وضعناه وهو يدلّ على تأدب حبرا أمام أنطونيو، أما أروع استعمال للوزن الواحد في هذا الحوار كله فهو يأتي في قول القائد الروماني الساخر الحاقد على أنطونيو:

حياته في يديه   أم في يدى كليوبترا

وقد استعمل المجتث نفسه لكي تكون السخرية لاذعةً، فهو يعرِّض بأنطونيو من نفس وزن العراف وقافيته لكي تكون النكتة باترة، ولكي تدل على ذكاء المتكلم وحدة تعليقه، ولكي تنقض كلام العراف وترد عليه هذا الرد القارص.

وخلاصة الرأي أن تغيير الوزن يجب أن يكون مرتبطًا بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم، وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التي تؤثر في الحوار، ولعل رأيي هذا ليس أكثر من اجتهاد ولاينبغي لنا أن نحاسب شوقي على

أساسه، غير أنني أعتقد أن بصيرة الشاعر الملهم يمكن أن تقوده إلى وضع الأوزان في مواضعها السليمة دون أن يكون واعياً لذلك وعياً صريحاً.

ولنتناول الآن الأخطاء العروضية التى وقعت فى المسرحية، ومن عجب أنها ليست قليلة فى حين يظن المرء أن شوقى منزه عن مثل هذه الأخطاء، فمن ذلك ورود الزحاف المستنكر إذ قال من بحر الرمل المجزوء:

شرميون ذاك حابى وجناه بيمينه

ووزنه المضبوط:

فاعلاتُ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

فالتفعيلة الأولى «شرميون» بالضمّ فيها زحاف إذ حذف الثانى من السبب الخفيف «تن» فأصبحت التفعيلة «فاعلاتُ» من دون نون، وهو زحاف ثقيل على السمع، والواقع أن كثيراً من الناس -ومنهم شعراء- يظنون أن كل زحاف مباح فى الشعر مع أن الزحاف نوعان: نوع مشروع أذن فيه العروضيون مثل زحاف الخبن الذى تستحيل فيه (مستفعلن) إلى (مفاعلن) فى البحر: البسيط، والرجز، والسريع، والخفيف، وسواها، وهذا الزحاف مسموح به وهو يحصى رسمياً مع التغييرات فى حشو البحر، ونوع ثانٍ من الزحاف غير مشروع ولا ذكر له بين المسموح به رسمياً فى الأوزان ومنه زحاف شوقى المذكور، ومن هذا نفسه نموذج ثانٍ ورد فى المسرحية حيث تقول كليوبترا:

فيم هيلانة تبكيـــ ن وأنتِ شرميون

وهو من مجزوء الرمل أيضاً، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هى الأولى من الشطر الثانى «نوانتِ» فعلاتُ، وكان يجب أن تكون (فعلاتن)، والواقع أنها على وضعها الحالى تحتوى على زحافين: زحاف جميل مشروع فى أولها نقلها من «فاعلاتن» إلى «فعلاتن»، وزحاف مستقبح غير مشروع جعلها «فعلاتُ»، ومن عجب عندى أن سمع شوقى يحتمل هذا.

ومن أخطاء الوزن فى المسرحية ما هو أخطر من الزحاف، ففى المنظر، الأول من الفصل الأول تقول كليوبترا من مجزوء الرجز:

فهــل لديــك الآنــا ما يجلــب السلــوانا؟

من الأمـــانى المسـليه والصحـــف الملهّـــيه

مفاعلـــن مستفعلـــن مفتعلـــن فاعلـــن

فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز ما عدا الشطر الأخير الذى أخطأ فيه شوقى فجعل وزنه «مستفعلن فاعلن» وهو من السريع لا من الرجز، ولو كان شاعراً من شعراء الشعر الحر صنع هذا لربما استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بفوضى كاملة من التشكيلات، أما شوقى فإنه لم يتهرب من تساوى الشطرين وإنما التزم بذلك فى شعره كله باستثناء المواضع التى أباح فيها العروض العربى اختلاف العروض عن الضرب كما فى الرمل ذى العروض المحذوفة والضرب السالم الصحيح.

ومن ذلك الخطأ الأخير خطأ خطير آخر وردْ فى قول هيلانة من الرجز:

حابى نعم وتلك نظرته وهذه مشيته وخطرته

يا ليت شعرى ما تكون سلته

إن وزن الشطرين الثانى والثالث –على أصل التفعيلات دونما مراعاة للتغييرات– هو «مستفعلن مستفعلن مستفعلن» وقد شذ الشطر الأول فكان وزنه «مستفعلن مستفعلن فعل» وهو خطأ لا يباح فى المشطور حيث الأشطر كلها متساوية.

وفى موضع آخر من المسرحية ورد بيتٌ مكسورٌ من مجزوء الرفل إذ تقول كليوبترا:

أنـــا لا أكتمــــه مـا سـرًّ مـــن أمـــرى وســـاء

ولى سـر كـاد عن نفـ ـســـى يزويـــه الخفـــاء

ولعلّ هذا من أخطاء المطبعة وصوابه «لىَ سرّ» غير أن حذف الواو هنا يجعل التعبير ناقصًا لأن المعنى يتطلب الواو، ولايصحّ أن نقول «ولى سرّ» لأن ذلك يحوّل التفعيلة إلى «مفاعيلن» وهو خارج عن وزن الرجز، ولابدّ من حذف الياء هنا عروضيًا بحيث تكون الكلمة «ولسررن» فعلاتن وهو كلام مختل شاذ من ناحية الصياغة فنحن

فى البيت بين إشكالين لاتتمّ السلامة العروضية إلا بخطأ الصياغة، ولا تكتمل الصياغة إلا بخطأ العروض ولا دواء لهذا الإشكال.

ومما يلفت النظر فى المسرحية الخطأ المستمر فى توزيع شطرى المتقارب وهذا مثال منه:

تلــقَّ الهزيمــة ثبــت الجـنا ... ن كما كنت تلقى الفتوح العُلا
فمــا أنـــت أول نجــم أضـا ... ء ولا أنــت آخــر نجـم خـبا
وقد تنزل الشمــس بعد الصعــو ... د وتسقـم بعـد اعتـدال الضحى
ويــا رب غــار عــراه الجــنو ... ن على هامـة قـد علاها البلى

وفى هذا التوزيع خطأ شنيع يجعل الوزن مختلاً فى أعجاز الأبيات جميعًا فإن وزن قوله «ن كما كنت تلقى الفتوح العُلا» ليس (فعولن فعولن فعولن فعل) كما ينبغى وإنما هو «فعلاتن فعولن فعولن فعل» وهذا ليس من المتقارب ولا علاقة له به، ولكن ما سرّ هذه الغلطة؟

يظهر أن شوقى واقع فى التباس حول عروض المتقارب الوافى، فإنه يحسب أنه لا يكون إلا محذوفًا أى «فعل»، وهذا خطأ فإن عروض المتقارب يصحّ فيه وجهان أن تكون محذوفة أو سالمة صحيحة، وقد ورد الوجهان فى قول الشاعر القديم:

أغــضّ الجفون إذا مــا بـدَتْ ... وأكنى إذا قيــل لـــى سمِّهــا
أدارى العيون وأخشى الرقيب ... وأرصـــد غفلـــة قيّمهـــا

وهذا قد اجتمع لدى شعراء العرب جميعًا قديمًا وحديثًا فلا أدرى كيف فات شوقيًا علمه، وإذن فإن الصواب أن تكتب أبيات شوقى هكذا:

تلــقّ الهـــزيمة ثبــت الجنان ... كما كنت تلقى الفتوح العُلا
فمــا أنــت أول نجــم أضـاء ... ولا أنـــت آخـــر نجــم خبا

والوزن هنا «فعولن فعولن فعولن» والعروض سالمة صحيحة، وقد أساء الشاعر توزيع صدر البيت هذا حيث العروض صحيحة فكان (يحذف) هذه العروض دائمًا ويذهب بالسبب إلى العجز فيزيده الزيادة المذكورة سابقًا فيختل وزنه، مع أنه مكان السبب هو الصدر، وهو هناك مقبول وجميل.

هذا وقد يكون الخطأ فى توزيع شطرى المتقارب ليس من عمل شوقى وإنما هو عمل مصحح التجارب المطبعية (البروفات)، فإن طائفة من هؤلاء المصححين (أذكياء!) أكثر مما ينبغى، فهم ينسبون الخطأ إلى المؤلف فيصححون له ما يظنونه خطأ عنده، دون أن يعلموا أنهم بعملهم هذا يقلبون الصحيح خطأ، وقد حدث لى مثل هذا أكثر من مرة عندما طبعت كتبى فى مصر وأنا فى العراق لا أستطيع الإشراف على الطبع، إذ كلفت دار النشر رجلاً تحسبه عارفًا، بمراجعة تجارب المطبعة، وقد رأى المكلّف فى كتابى استعمالات لم يسمعها لأننى أصحح بها خطأ شائعًا، وسرعان ما ظن أن الشائع هو الصحيح، ولذلك شطب الصواب الذى كتبته بقلمى ووضع مكانه الخطأ الشائع، والواقع أن مثل هذا المصحح يخون أمانة العمل الذى نيط به؛ لأن المطلوب منه أن يصحح التجارب المطبعية على أساس نصّ المؤلف، وليس عليه أن يصحح المؤلف نفسه، فإنما هو مصحح (بروفات) لا أكثر لأن ما فى كتاب المؤلف من أخطاء مزعومة لن تنسب إلى المصحح المجهول وإنما سيحمل وزرها المؤلف المظلوم، وبذلك فرض المصحح جهله على المؤلف وأظهره أمام قرائه بمظهر الجاهل.

ولعل أحد هؤلاء المصححين (الموهوبين) هو الذى أساء توزيع شطرى المتقارب فى مسرحية شوقى، هذا وقد ورد فى الجزء الثانى من (الشوقيات) قصيدة (مصاير الأيام) وفيها وقعت الغلطة المشار إليها نفسها فكتبت الأبيات كما يأتى:

ويا حبذا صبية يمرحو ن عنان الحياة عليهم صبى

كأنهمو بسمات الحيا ة وأنفاس ريحانها الطيب

ولكنّ هذه الطبعة التى راجعتها بعد وفاة شوقى كما هو مسجل عليها فمن الجائز أن الغلط فيها من عمل المصحح، والحقيقة أننى أجد ميلاً قويًا فى نفسى إلى عدم نسبة هذا الخطأ إلى شوقى؛ لأننى أنا نفسى قد رحت ضحية لهؤلاء المصححين.

وآخر ما أحبّ ذكره من الغلطات، الخطأ الآتى فى القافية فإن شوقيًا قال:

ماذا تقول السيّده؟ واحدة بواحده

فجمع فى القافية «السيدة» و«واحدة» وبينهما فرق فإن السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس وهى لاتجتمع إلا مع أمثالها مثل «مجهدة، مرعدة، مسعدة، جيّدة»، وأما واحدة فهى قافية «مؤسسة» وهى التى تحتوى على ألف التأسيس وبينها وبين

حرف الرويّ حرف دخيل هو هنا «الحاء»، وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع مماثلاتها مثل «باردة، راعدة، ساهدة، عائدة» ولايجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية مؤسسة.

وإنما أنبّه إلى هذا الخطأ لدى شوقى راجيةً أن يفطن له عشرات من الشعراء المعاصرين لايميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما فى شعرهم، ويسىء ذلك إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها.

الباب الرابع

فى النقد التطبيقى للشعر

الفصل الأول
الحب والموت فى شعر ابن الفارض

يقف ابن الفارض متفرداً بين كل شعراء العربية بما فى شعره من ثراء وجمال ورقة، وإنى لأقرأه فأحسنى أفتتن به افتتاناً لايضارعه افتتان، فهو يلمس النفس لمسة سحرية ويرفعها إلى آفاق من النشوة العالية، وتتضح قصائده العاطفية بالشعور الزاخر والوجد الصادق والتحرّق، ولننظر إلى عمق الجمال فى قوله مثلاً:

قد كفى ما جرى دمًا من جفون	بك قرحى فهل جرى ما كفاكا؟
هبك أن اللاحى نهاه بجهلٍ	عنك قل لى عن وصله من نهاكا؟
وإلى عشقك الجمال دعاهُ	فإلى هجره ترى من دعاكا؟
كل من فى حماك يهواك لكن	أنا وحدى بكلّ من فى حماكا

إن فى هذا الشعر لفحة لهيب تلذع القلب وتوحى بأن الشاعر صب واله ذهب به الحب بعيداً.

ولعلّ النقد العربى لم يهمل شاعراً موهوباً كما أهمل ابن الفارض، ذلك أن الكتب المعاصرة فى الأدب العربى قلما تتوقف لتشير إليه ولو إشارة عابرة، وإذا حدث وذكرته فإنها تذكره فى معرض الحديث عن التصوف، فهى تحصيه مع المتصوفة باعتباره (إمام العاشقين) وتضن عليه بالدراسة النقدية الشعرية كل الضنّ وهذا مجحف كل الإجحاف.

وأحبّ أن أشير بدءًا إلى أن السرّ الذى يكمن وراء هذا «السحر» فى شعر ابن الفارض هو أنه شعر عميق شديد العمق دون أن يرفعه هذا العمق عن مستوى القارئ البسيط، الذى يلتمس فى الشعر تعبيراً عن عاطفة حارة تبحث عن منفذ تريق فيه أجيجها. وتأويل هذه الظاهرة فى شعر ابن الفارض أنّ العمق ينبع فيه من البساطة ويمشى معها، ففى وسع القارئ أن يقرأ أغلب هذه القصائد على أنها قصائد حب لا أكثر، وهو إذ ذاك ينبهر بما فيها من قوة عاطفةٍ وحرارةٍ وأصالةٍ وفى وسع هذا القارئ نفسه أن يرتفع ويغوص فإذا شعر الفارضىّ يتكشف عن أعماق مذهلة من الأفكار والرموز، وبذلك يتفرد.

وإذا كان القارئ العربى المعاصر بثقافته المعقدة ولفتات ذهنه الطموح يحب أن يكون الشعر أكثر من مجرد عاطفة بدائية يغنيها الشاعر غناءً صريحًا واضحًا لا إيحاء فيه، فإنه إذن حرىٌ بأن ينفض ديوان ابن الفارض مما عليه من غبار الإهمال ويقرأه، فكم فى هذا الشعر من رموز وكم فيه من تحليل ولكم يجد الذهن الشاعر فيه من مجالات للانطلاق والاستيحاء والتعمق، إن البيت الواحد فيه يكاد يكون فى سعته ومداه قصيدة كاملة، فقد امتاز هذا الشاعر بالتركيز واستطاع بفضل قدرته الموسيقية العالية أن يودع فى ألفاظه من قوة الإيحاء ما يجعلنا نحتاج إلى أن نستعيد البيت الواحد مرارًا قبل أن ننفذ إلى نهاية معناه، ولسوف نلاحظ أن معانى أبياته تتغير وتكتسب ألوانًا وأعماقًا كلما تأملناها فكأن لها معانى غير محدودة، مثال ذلك بيته الجميل الذى افتتح به قصيدته الطويلة المسماة بنظم السلوك أو التائية الكبرى، وهذا نصه:

«سقتنى حميّا الحبّ راحة مقلتى   وكأسى محيّا من عن الحسن جلّت»

فإنه قد يبدو للقارئ عند النظرة الأولى بيتًا اعتياديًا، غير أنه حين يتأمله يؤخذ بموسيقاه وإيحاءاته ويحس فيه عطشًا يترقرق يوحى به حرف الحاء الذى تكرر فى «حميا» و«الحب» و«راحة» و«محيا» و«الحسن»، وحين يقترن كل هذا العطش بكلمة «سقتنى» نشعر أن الظمأ قد انتهى وزال، ثم إن هذا المحيا الموصوف فى البيت أجمل من أى وجه ندركه بحواسنا البشرية لأنه أعلى من الجمال المعروف لنا، وذلك بكونه «يجلّ عن الحسن» ففيه طاقة روحية ترفعه عن مجرد الجمال وتجعل فيه أخذًا شديدًا.

* * *

ولكى ندرس العلاقة القائمة بين الحب والموت فى شعر ابن الفارض سنقف عند ثلاثة أبيات وردت فى مطلع قصيدة له، قال:

احفظ فؤادك إن مررت بحاجرِ   فظباؤه منها الظُّبَى بمحاجر

فالقلب فيه واجب من جائز   إن ينجُ كان مخاطرًا بالخاطر

وعلى الكثيب الفرد حىّ دونه   الآساد صرعى من عيون جآذر

وليس يعنينا هنا أن نلحظ الطباق بين (واجب) و(جائز)، ولا التورية فى كل منهما، لأن واجب من وجب القلب، وجائز من جاز المكان أى اجتازه، فلكل لفظ منهما معنيان قريب وبعيد. وكذلك لا يهمنا أن نلاحظ الجناس بين الظباء والظبى، وبين

مخاطر وخاطر، وحاجر ومحاجر، فكل هذه الأشكال اللفظية قائمة فى خدمة المعنى دون أن نستشعر فيها تكلفًا، وإنما يهمنا أن هذه الأبيات تقدم لنا عالمًا غريبًا فى غرابته، إن (حاجراً) كما يبدو اسم مكان وهو يوحى إلى الذهن بأنه مفازة منقطعة: رمال بادية سحيقة تمتد خاويةً مقفرةً يحكمها السر والصمت، وفى هذه البادية ظباء عربية ذات عيون محاجرها قاتلة (فظباؤه منها الظبى بمحاجر)، والبيت الثانى يتحدث عن إنسان (جائز) يجتاز هذا المكان الرهيب ذى الظباء الفتاكة، وهذا الرحالة المجتاز معرّض لموت محتم فإذا نجا بجسده كانت مخاطرته روحية وفكرية أى أنه يفقد فى هذه المفازة قلبه وعقله ويخرج منها بلا قلب ولا عقل (كان مخاطراً بالخاطر).

ثم نأتى إلى البيت الثالث وهو قمة الجمال والشعر والغرابة:

وعلى الكثيب الفرد حىّ دونه الـ　　　آساد صرعى من عيون جآذر

إنّ الشاعر يخصّ الآن بالحديث حيًا يقوم فى تلك المفازة الهائلة متفرداً فوق كثيب رمال ويحول دون هذا الكثيب مستحيل فإذا شارف المرء حدوده بعد الأهوال التى مرت فى البيتين السابقين رأى أسوداً مصروعة على الرمال، وقد صرعتها عيون جآذر، تلك العيون القاتلة التى تصرع بجمالها وسحرها لا بالسكاكين.

ويبدو لنا عمق الصورة فى البيت حين نتأمل أجزاءها، فإن الأسود، كما نعلم، قمة القوة الجسدية فى عالم الأجساد، والعيون هى قمة الجمال الوديع الذى لايملك سلاحًا، ومن ثم فحين تكون تلك الأسود الجبارة مقتولة تحت أهداب هذه العيون العزلاء يكون المعنى بعيداً فى دلالته، ولابد لنا من أن نتصور -عند هذا- أن عيون الجآذر ترمز إلى الجمال، وأن هذا الجمال يشف عن القوة الجبارة والبصيرة الكاملة والروحانية إلى درجة تصبح معها العيون العزلاء أقوى من الأسود الفتّاكة.

ومضمونات الصورة، بعد أن بسطناها، لاتقتصر على مجرد فكرة القوة التى صرعها الجمال، وإنما تمتد حتى تشمل فِكراً أخرى لاتقل روعة، وأول هذه الفكر أن ذلك الحى المبهم منيع محصن لا يوصل إليه، فإذا نجا الجسد تحطم الخاطر، وإذا عبر المفازة إنسان ولاحت له الرمال الممتدة التى يقوم وراءها الحى العجيب أبصر عشرات من الأسود صريعة وقد أهلكها النظر إلى تلك العيون القاتلة، وإذن فلا وصول إلى الحى المنشود ولابد دونه من الموت.

والفكرة الثانية التى توحى بها الأسود المقتولة إن ذلك الحى جذّاب محبوب يسحر قلوب العابرين وليس أدل على فتنته من اندفاع الأسود نحوه على الرغم من علمها بأن الموت أسهل من الوصول إليه، إن كثرة القتلى دون الكثيب لاتستطيع أن تمنع المشتاقين من الاندفاع نحو الحى السحرى المذهل.

والفكرة الثالثة التى تلوح جليةً فى قضية الأسود أن صنف المجتازين الذين يجتذبهم هذا الحى المحجوب إنما هو صنف أسود، والأسود كما قلنا رمزٌ لكمال القوة الجسدية، ومن ثم فإن الأقوياء وحدهم هم الذين يعشقون هذا الحى، ويندفعون نحوه فلا يقترب منه أقل ولا أحقر من أسد، وإنما يموت من الشوق الأقوياء فحسب وأما الثعالب والكلاب فهى لاتعرف ذلك الحى ولا تشتاق إليه ولذلك لم يسقط قتيلاً إلا أسد، وليست هذه الفكرة خيالاً ساقنى إليه التحليل، فإن المعروف عن الصوفية أنهم يؤمنون بقوة السالكين إلى الله أشد الإيمان، فإن حب الله لايمكن أن يقع فى قلب جبانٍ أو حريصٍ على المنافع الدنيوية أو عبدٍ للحواس.

والفكرة التى نخرج بها من هذه الأبيات أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما يصرع هذه الأسود، فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله، وهذا يعيد إلى الذاكرة قصة النبى موسى عليه السلام (قال ربِّ أرنى أنظر إليك، قال لن ترانى ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف ترانى، فلما تجلى ربه للجبل جعله دكًا وخرّ موسى صعقًا.)، وهذا أروع تصوير ممكن لأثر رؤية الله تعالى فى النفس، فإن الجبل الجبار لم يحتمل رؤيته بل انهار وتفتت وأصبح دكا أى مدكوكا، أما موسى الرسول فإن مجرد رؤيته للجبل الذى اندك جعله يخر مصعوقًا على الأرض ثم يستفيق ويستغفر الله على طلبه للرؤية.

وتذكرنى هذه الأبيات أيضًا بمسرحية بديعة الجمال للشاعر الهندى رابندرانات طاغور عنوانها «ملك الغرفة المظلمة» The King of the dark chamber وقد صور فيها الشاعر الأثر الذى تحدثه رؤية الله فى نفس الإنسان.

وفى هذه المسرحية صور طاغور ملكًا عظيمًا رمز به إلى الذات الإلهية، وقد جعله غير مرئى فإن أى فرد من أفراد شعبه لم يره يومًا إلى درجة أن بعض المواطنين وبعض الغرباء كانوا ينكرون وجوده (كما ينكر الملحدون وجود الله لأنهم لايرونه) وصفة الملك هذه كانت تشمل حتى زوجته الملكة التى كانت تحبه أشد الحب ومع ذلك لم تره

قط وإنما كان يلقاها فى الظلام الدامس، ثم يمضى طاغور فى مسرحيته فيرينا كيف تصعب رؤية الله على البشر وقد أوصل إلينا هذه الفكرة بأن جعل الملكة تتحرق شوقًا إلى رؤية زوجها الملك غير المنظور وأخبرها أن رؤيته لاتحتمل ولاتطاق لأنها ستخيفها وتؤذيها، ولكنها ألحّت عليه بالتوسل فوعدها أن يظهر لها فى لمحة خاطفة فى ضوء القمر تلك الليلة خلال المهرجان، وقد كان ذلك، فما كادت الملكة تلمحه حتى ارتعدت ولم تحتمل غرابة هيئته لذلك تركت قصره وعادت مسرعة إلى قصر أبيها، لقد شعرت أنه ليس جميلاً بمقاييس الجمال المألوفة عندها مع أننا نعلم من وصيفتها أنه لابد أن يكون أجمل من أى إنسان أو أى شىء فى الوجود، ولكن جماله لايدركه البشر لأنه فوق مستوى إدراكاتهم، ويمضى طاغور بعد ذلك فى دراسة نفسية الملكة وكيف راحت تتطور يومًا بعد يوم وتحس أن زوجها الملك محوط بالعطر وتنتشر حوله موسيقى تسحر الألباب، ويحسه الإنسان فى النسيم ونحو ذلك من صور يبدع فيها طاغور، وأخيراً تنمو الملكة نفسيًا إلى درجة أنها تعود ساعية على قدميها إلى قصر الملك فتجده ينتظرها فى الغرفة المظلمة وهناك تركع بين يديه معتذرة نادمة فيقول لها: «ألم يسبق لى أن أنذرتك أن المرء لا يستطيع أن يحتمل رؤيتى إلا إذا كان مهيئًا لذلك؟»، ويقول الناقد الهندى سرنفار آيينغر K.R.Srinivasa Iyengar فى كتابه «رابندرانات طاغور» (المطبوع بالإنكليزية فى بومبى بلا تاريخ) يقول إن هذه المسرحية إنما تدور حول مغامرات الروح فى محاولاتها لإدراك الله، وإن الرموز تسقط فى أماكنها المناسبة لتجعل تقدم الروح المتعرج نحو نقطة اللارجوع، فالملك يتابع الروح الإنسانية حتى يمسكها ويحررها.

وهكذا نجد أن عيون الجآذر لدى ابن الفارض كانت رمزاً للحبيب الإلهى الباهر الجمال الذى يستطيع حسنه أن يقتل من ينظر إليه، وهو فى مسرحية طاغور ملك الغرفة المظلمة ذى الجمال الذى لايطيق إنسان أن يراه، إن الأسود إنما صرعت لأنها ذاقت طعم الحب لتلك العيون الرهيبة ومن هذا يبدد ارتباط الحب بالموت لدى ابن الفارض، وهو معنى كثير الدوران فى شعره حيث نجد القتل هو مصير العاشق، وبذلك يصرح الشاعر فى قوله:

وعش خاليًا فالحبّ راحته عنا وأوّله سقم وآخره قتل

وابن الفارض يطلب الموت ويقصد إليه لأنه الدليل الوحيد على حبّه وإخلاصه للحبيبة فمن لم يمت لم يعرف الحبّ الحق ولذلك يخاطبها قائلاً:

لم أقضِ حق هواك إن كنت الذى		لم يقضِ فيه أسىً ومثلى من يفى

والحب هنا مساوٍ للحياة نفسها تمام المساواة، فمن لم يعرف الحب والقتل لم يتذوق الحياة، ولم يتحسس عذوبة رحيقها، ومن لم يمت فى حبه فهو لايعرف أسرار الوجود وأعماقه المذهلة.

فمن لم يمت فى حبّه لم يعش به		ودون اجتناء الشهد ما جنت النحل

إن الحصول على العمل رهين بلسعات النحل، والعسل هو الحب والنحلة قاتلة بعضاتها المؤلمة فلا حب من دون عذاب مطلقاً.

ويجعل الشاعر للموت مستويات مختلفة يصفها فى شعره أولها أن الناس كلهم موتى لاتنبض فيهم الحياة لأنهم لم يعرفوا هذه الحبيبة فى حين يكون الشاعر حيا بالحب بما ذاق من رحيق هواها، وبما تجرع من غصصه ونحن نسمعه يقول:

إن الغرام هو الحياة فمت به		صبًا فحقك أن تموت وتعذرا

والمستوى الثانى أن المحب ميت لا حراك به وإن كان حيًا فهو (ميت الأحياء) لأنه يعيش فى غيبوبة روحية ممتدة ينظر إلى الأشياء ولا يراها لأن الحبيبة (الله) قد سلبته وعيه لسحرها وجمالها، وما من شىء يصحى هذا الميت إلا هبوب النسيم القادم من «الزوراء» الحامل عطور السحر وأريجه وعذوبته.

أرج النسيم سرى من الزوراء		سحراً فأحيا ميِّت الأحياء

وإنما هو ميِّت لأنه لايحظى برؤية الحبيبة، وفى هذا المستوى يكون الناس أحياء لأنهم ينعمون برؤية أحبائهم وأعزائهم فى حين أن الشاعر ميت بالحرمان، وهو يصور فى شعره موته وهو عطشان لم يرتو ولو بنظرة واحدة من هذه الحبيبة التى يقول فيها:

عــرِّج بطويلع فلــى ثــم هُــوَىْ		واذكــر خــبر الغـرام واسـنده إلـىْ

واقصص قصصى عليهمو وابك علَىْ		قل مات ولم يحظ من الوصل بشَىْ

إنه يدرى أنه سيموت قبل أن ينال وصال هذه الحبيبة الغريبة التى تقتل عشاقها وتهدر دمهم، ومع علمه بهذا نجده يندفع فى حبها بلا احتياط ويسلمها قلبه وحياته وكل ما يملك، وهو يعرف قسوة هذه الحبيبة ويرضى منها بكل شىء، ولهذا أصل لدى الصوفية؛ فالمتدينون يعتبرون البلايا من نعم الله على أحبائه يميزهم بها عن سواهم من

الناس المنعمين بالصحة والمال والسعادة ولذلك يصف ابن الفارض الحبيبة بقوله: «بدر محنى فى حبّه من منحى» فالمحن منحة من الله لمن يحبّهم.

والحبيبة تشترط الموت على عاشقها فلا تمنحه شيئا قبله، والوصال هو الحياة ولا يبدأ إلا بعد الموت فانتظار الموت إنما هو استعداد للحياة:

وقد كنت أرجو ما يُخاف فاسعدى　　　به روح ميّت للحياة استعدّتِ

إنه ميّت بين الآخرين الأحياء، ولن يُبعث من موته إلا بالموت الحقيقى الذى هو الحياة الحقة، ويتوسل الشاعر إلى الحبيبة أن تعطيه (ما يُخاف) أى الموت باعتبار البشر، لأنه هو لا يخافه، وإنما هو مستعد له حيث يكون موت الجسد بداية الحياة الحقة: «روح ميت للحياة استعدّت» إنه مستعد للحياة «أى الموت الجسدى» لأن هذا الموت يقربه من الحبيبة، غير أن هذه الحبيبة لاتعبأ بالاستعدادات، فما دام عاشقها حيًّا لم يمت بعد فلا دليل على حبّه لها:

فدع عنك دعوى الحب وادعُ لغيره　　　فؤادك وادفع عنك غيّك بالتى

وجانب جناب الوصل هيهات لم يكن　　　وها أنت حىٌّ إن تكن صادقًا مُتِ

هو الحبّ إن لم تقضِ لم تقض مأربًا　　　من الحبّ فاختر ذاك أو خلٍّ خُلّتى

ولهذا السبب نراها تهدر دمه فى قسوة وبلا مبالاة، ولكنه يعذرها ويرى فى ذلك صورة من وفائها له، فهى إنما تريد بقتلها له أن تقربه منها:

وما غدرت فى الحبّ أن هدرتْ دمى　　　بشرع الهوى ولكن وَفَتْ إذ توفّتِ

إنه من دون هذا الموت -الذى هو بداية الحياة الحقّة- ضعيفٌ ميّتٌ بالفعل لأن الموت الفعلى يعنى قربه منها، والحياة الفعلية بعداً عنها.

وتذكرنا قسوة هذه الحبيبة بقصيدة للشاعر جون كيتس عنوانها: «الحسناء التى لارحمة لها»[1] يصف فيها فتاة ليست من البشر التقى بها فارس شاب فأحبها وقطف لها الورد وألبسها أساور من الزهر، وكانت تغنى له خلال النهار أعذب غناء، وأخذته إلى كهفها حيث أغفى فرأى فى حلمه جماجم الملوك والأمراء الذين قتلتهم هذه الساحرة وقالوا له كلهم إنها الجميلة التى لارحمة لها، وأفاق الفارس ليجد نفسه على سفح التل البارد وحيداً مهجوراً وقد صرعه الحب، إن حسناء كيتس هذه تشبه حبيبة

ابن الفارض فى قسوتها وتشبهها أيضا فى بهجتها فإن ابن الفارض يصف حبيبته بأنها «ذات بهجة»..

فلم أر مثلى عاشقًا ذا صبابة ولا مثلها معشوقةً ذات بهجة

كما أنه جعل الخمرة الالهية التى تغنى بها تسبب البهجة وتعطيها لمن يشربها وهى بعيدة عن أن تعطى الألم والهم والغم، وهذه فكرة فلسفية فالله سبحانه وتعالى راضٍ مبتهج بما صنع من أكوان وخلائق، ومن عرفه لم يعرف الهم ويؤكد ابن الفارض بهجة الحبيبة فى عدة مواضع من شعره كما فى قوله:

ودّعتُ قبل الهوى روحى لما نظرت عيناى من حسن ذاك المنظر البهج

فكل من عرف الله وأحبه يكون مبتهجًا انتشاءً بجماله وعمق أبعاده وسعة رحمته، والله يهدر دماء عشاقه لأنه بذلك يقرّ بهم إليه ويأخذهم إلى جواره، فقسوته رحمة ووفاء، وهذا تعليل الشاعر فى أكثر من موضع فى شعره، والحبيبة تنذر عاشقها منذ البداية بأن طريقه خطر متعب فهى تقول له:

رح معافىً واغتنم نصحى وإنْ شئت أن تهوى فللبلوى تَهَيْ

ومع وصفه لها بالقسوة يصفها بالثبات على الحب، والوفاء والولاء فهى لاتتخلىّ عن عاشقها مطلقًا ويشير إلى هذا بقوله:

ولو أبعدت بالصدّ والهجر والقلى وقطع الرجا عن خلّتى ما تخلّتِ

وهذه الفكرة تشبه فكرة الشاعر الإنكليزى فرانسس تومسن فى قصيدته الرائعة «كلب السماء» (The Hound of Heaven) حيث نرى الشاعر هاربًا من الله تعالى يمعن فى البحث عن مكان يخفيه ولكن الله يبقى يتبعه، وخطواته على الطريق لاتنقطع حتى يأسره أخيراً ليضمّه إلى صدره ويقول: «مَنْ، أيها البشرىّ، يحبّ طينة مثلك غيرى أنا الله؟» وهذا المعنى وارد فى شعرابن الفارض بإيجاز فى حين وصفه الشاعر الإنكليزى فى صفحات كثيرة من قصيدته هذه.

وابن الفارض يصوّر الحبيبة عارفةً لمقامها وجمالها وتأثيرها فى القلوب، مدركةً لسحرها أكمل إدراك وهى لاتبالى أن تتحدث بذلك كما ورد فى قول ابن الفارض:

إنْ قلتُ عندى فيك كل صبابةٍ قال الملاحة لى وكلُّ الحسن فىْ

ويبدو الحبيب هنا معجبًا بجمال ذاته سعيداً بهذا الجمال كما يعجب الكامل بنفسه ويرضى عنها، والكمال ليس موجوداً فى البشر ولذلك لا نستطيع أن نحكم عليه، كل ما نعلم أن الله قد عدد صفاته الكاملة المعجزة فى القرآن الكريم «الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى» والكامل لايعرف الغرور ولا التكبّر، وإنما يشخص صفاته ويذكرها لعباده ليعرفوها، ويذكرنى غناء الحبيبة بجمال ذاتها لدى ابن الفارض بمطولة الشاعر الإنكليزى جون كيتس المعنونة «هايپيريون» وفيها يصور ميلاد الإله «أپولو» أول مرة وكان نشوانًا بجماله مستعذبًا لاسمه فراح يتغنى به ونقلت ذلك فى القصيدة شخصية «كلايمينى» فى اجتماع جيل الآلهة الساقطين إن قالت: «تحدر إلى صوت أعذب من كل نغم، ولم يزل يردد: أپولو اليافع، أپولو المضىء كالصباح، أپولو الشاب، وهربت راكضة فتبعنى وصاح: أپولو!» ولنعرض هذه الأشطر كما هى فى الأصل الإنكليزى:

And still it cried, Apollo! young Apollo!
The morning bright Apollo! young Apollo!
I fled, it followed me and cried Apollo!

ونحن نقدر معنى هذا حين نعلم أن الصوت الذى كان يغنى بأپولو الإله الجديد هو أپولو نفسه، ولذلك ولد مبشراً بالفجر الجديد ليمنح جماله وكماله للوجود أفلا يذكرنا نشيده هذا بقول الحبيب لدى ابن الفارض «كل الملاحة لى وكل الحسن فىّ». والواقع أن شعر ابن الفارض كسائر الشعر العربى القديم مركز كل التركيز يعطى المعنى فى أقل الألفاظ، ولذلك نجد المعانى التى نقابلها بها من الشعر الإنكليزى تبدو واسعة غنية خصبة مع أنها عين المعانى التى تناولها ابن الفارض بكلمات معدودة لاتزيد عن عشر فى البيت الواحد.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الحبيبة الجميلة المبتهجة التى تتغنى بذاتها وتهدر دم عاشقها هى حبيبة ابن الفارض، وتتواكب قسوتها مع بهجتها ومع جمالها فتصبح هذه العناصر كلها مزهرة فى قلب عاشقها كما تزهر الشجرة فى الربيع، وعندما يعلم الشاعر أن أول درجات الحبّ هو الموت قتيلاً على يد هذه الحبيبة يحس بسعادة ويعتبر موته فضلاً أسدته إليه.

ولكن لدىّ الموت فيك صبابةً حياة لمن أهوى علىّ بها الفضلُ

فإن موت الشاعر فى حب معبوده هو الحياة الحقة، ونجد هذا المعنى مبثوثًا فى الشعر الصوفى الإنكليزى بعد زمن ابن الفارض بقرون حيث نسمع الشاعر فينياس فلنشر Phineas Fletcher يجعل المسيح المؤله يقول لعبده: «تعال مت معى لتعيش»(٢). ويقول الشاعر ريتشرد كراشو Richard Crashaw: «إنى أعيش ثانية وإنْ كنت أموت، ولذلك أبقى أحن إلى أن أُقتل ثانيـة»، ثم يقول «مـا زال يعيش فىَّ هذا الصـراع المحبّ صراع الموت الحى والحياة المحتضرة وعندما تقتلنى بعذوبة فأموت بالنسبة لنفسى أبقى حيًـا فيك أنت»(٣). ومن شـعـر روبرت سـاوثويل Robert Southwell قـصـيـدة عنوانها «أنا أموت حيًا» يتحدث فيها عن الموت والحياة حديثًا يشبه حديث ابن الفارض فالموت عنده هو الحيـاة الحقة فى حـين أن الحيـاة هى الموت الحق(٤). ويقـول الشـاعـر نفسه فى قصيدة أخرى: «الأجساد الميتة تكفن فى داخلها حياة لاتموت أبدًا»(٥). وإذا كان موت الشاعر حياة فإن الحبيب القاتل الذى يميت محبّه متفضل إذنْ:

فإن شئت أن تحيا سعيدًا فمت به   شهيدًا وإلا فالغرام له أهلُ

وأهل الغرام هم الأسود الصريعة على الرمال المحرقة وقد قتلتها عيون جآذر، والانتماء إلى أهل الغرام فضيلة، ومن شاء أن يتذوق لذة الغرام فيجب أن يموت شهيدًا للشوق والصبابة، وإلا فهو ليس من أهل الغرام، إنَّ قانون الحب هو الموت والاستشهاد والقتل، ويقول ابن الفارض:

ما بـين معـتـرك الأحـداق والمهـج   أنا القتيـل بـلا إثـم ولا حَـرَجِ

ودّعت قبل الهوى روحـى لما نظرت   عـينای من حسـن ذاك المنظر البهجِ

وخـذْ بقـيّة مـا أبقيت مـن رمـقٍ   لا خير فى الحبْ إن أبقى على المهـجِ

من لى بإتلاف روحى فى هوى رشأ   حلـو الشمـائل بالأرواح ممـتزجِ

مـن مـات فـيه غـراما عاش مرتقـيًا   ما بين أهل الهـوى فـى أرفع الـدرجِ

فى هذه الأبيات نجد المستوى الثالث من مستويات الموت فهو ارتقاء إلى أعلى السلم، ارتقاء روحى وفكرى يجعل الحب يكتمل ويصعد إلى ذروة الدرجات، واختلاط فكرة الحب بالموت نجدها لدى الشاعر الإنكليزى الحديث ت.س.إليوت فى الجزء الثانى من قصيدته (Four Quartets) وهو القسم المعنون (East Coker) حيث يقول:

In my end is my beginning

«من نهايتى تطلع بدايتى»، أو من موتى ينبعث ميلادى، وهذه الفكرة مبثوثة فى ديوان ابن الفارض كما رأينا فهو لا يرضى بأقل من الموت فى حب هذه الحبيبة الغالية والموت عنده وفاء بحق الحب كما يقول:

وقل لقتيل الحبّ: وفّيت حقه ... وللمدعى هيهات ما الكَحَل الكُحْلُ

تعرّض قوم للغرام فأعرضوا ... بجانبهم عن صحتى فيه واعتلّوا

رضوا بالأماني وابتلوا بحظوظهم ... وخاضوا بحار الحبّ فيه فما ابتلّوا

هنا يعبّر ابن الفارض عن الحب الحق بعدّة صور متتالية فهو الكُحْل أى الجمال الطبيعي الفطرى الذى لايحتاج إلى تجميل وتبرّج، وهو الصحة فى مقابل اعتلال مدّعى الحبّ، والعاشق هو الأصل لأنه صورة الحياة السليمة الخالية من المرض والنقص، أما فاقد الحب والعواطف فهو مريض غير سليم غير حىّ، والحبّ الحق أيضًا حقائق فى حين أن سواه أمانٍ وأضاليل، والحبّ الحقّ أشبه بخوض البحار وركوب الأهوال والتعرض للمخاطر فى حين أن عدم الحب هو عدم الابتلال، أو السلامة والقعود عن الأسفار، وآخر صورة رسمها الشاعر للحبّ هى صورة الهدى لأن العاشق هو الإنسان المهتدى بينما يكون مدعى الحب هو الأعمى الضال، وكل هذه الصور إنما تدل على فهم عميق للحياة كلها، إن حب الله هو سمة الإنسان المدرك ذى الاحساس الكبير والفهم الكامل لأنه إدراك ما لايُدرك ورؤية ما لايُرى والارتفاع إلى مرتبة العقل ومعارج الروح، فى حين أن الانغماس فى الحياة الحسية الأرضية البشرية هو الرضى بمرتبة دنيئة من مراتب الوعى الإنسانى، والنزول إلى مرتبة الحيوان، فهو عمىً وضلال وتدنٍّ فى حين أن حب الله ارتقاء وسمو واكتمال.

والحب الحق كما سبق أن رأينا هو الذى ينتهى بالقتل، ويبدو أن مسألة الحياة والموت كانت مما يردده الصوفية العرب فقد نقل عن الحلاج قوله:

اقتلونى يا ثقاتى ... إن فى قتلى حياتى

وحياتى فى مماتى ... ومماتى فى حياتى

فالعاشق الحى بين الناس على الأرض ميت الشعور لا إحساس له، ولا تبدأ حياته الفعلية إلا عند موته، وقد عبر الإنجيل عن هذه الفكرة نفسها بالرموز حين قال المسيح عليه السلام: «إن لم تسقط حبة القمح إلى الأرض بحيث تموت، فستبقى

متوحدة منفردة، أما إذا سقطت وماتت فإنها ستثمر حبًا كثيرًا»[٦]. إن الموت هنا يؤدى إلى الحياة الغزيرة الدافقة، أما البقاء فنتيجته الانعزال عن الدنيا أشبه بغصن مقطوع من شجرة وقد فقد القدرة على النمو وصار إلى الجفاف.

وقد يكون تعليل هذا كله إيمان ابن الفارض والمتصوفة الآخرين بوجود الروح بعد الموت، وبأن هذه الروح تعيش حياة مرهفة قريبة من الله تعالى، خلافًا للجسم الحى الذى تبعده حاجاته الجسدية عن الله وتحول كثافة اللحم والدم دون الارتقاء فى معارج النفس، وقد يكون الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عبّر عن هذا المعنى فى قصيدته (Tiare Tahiti) وقد بدأها قائلاً يخاطب فتاة من تاهيتى:

(ماموا) عندما تموت ضحكاتنا وتتحول القلوب والأجسام
إلى تراب يتطاير حوالى دور أصدقائنا، أو إلى عطر تطير
به رياح المساء.
ثم يقول:
هناك يحيا الخالدون والأخيار والحسان والصادقون كما
تحيا الأنواع التى عرفنا نسخها الأرضية فى الأشياء الغبية
المكسرّة التى عرفناها فى حياتنا.
ثم يقول:
ستتلاشى الأناشيد فى معنى النشيد المطلق ولن يكون هناك
محبّون بل سيكون الحبّ المطلق.

Songs in Song shall disappear
instead of lovers love shall be

فى هذه القصيدة يشيد روبرت بروك بالموت ويفضّله على الحياة الجزئية التى يعيشها البدن فى عالم التراب، ولكنه ليس متصوّفًا مثل ابن الفارض طبعًا ولا هو يحب الله حب عشقٍ ويرمز إليه فى كل لحنٍ يغنيه.

ويقول ابن الفارض:

وموتى بها وجداً حياةٌ هنيئةٌ ... وإنْ لم أمتْ فى الحبّ عشت بغصّةِ

نجد هنا المتعاكسين، الحياة والموت وقد أصبحا كلاً واحداً، والواقع أن المتعاكسات تتقارب وتتلاقى في شعر ابن الفارض لا على شكل الحياة والموت فحسب وإنما يلتقى الهدى بالضلال كما فى قوله:

ما بين ضال المنحنى وظلاله ضلّ المتيّم واهتدى بضلاله

وكما فى قوله:

لك قرب منى يبعدك عنى وحنو وجدتُهُ فى جفاكا

فالحبيب حين يبتعد عن الشاعر إنما يقربه منه لأن قسوته من أجل المحب نفسه كما سبق أن شرحنا ومن ثم فإن جفاءه حنان لأنه يقصد به إلى تقريب العاشق منه (لعله يعلمه الصبر ويذيقه حلاوته بذلك، ولعله يسوقه إلى الموت الذى هو وصال كامل). ويقول كذلك:

ومن لم يكن فى عزة النفس تائها بحبّ الذى يهوى فبشّره بالذلّ

هنا لا تنبع عزة النفس من التعالى على الحبيب وعدم التأثر بجفائه، وإنما ذلك ذل لدى العاشق، فالعزة كل العزة فى إعلان الحب والتهافت على قدم الحبيبة، ويصل ابن الفارض إلى ذروة التعبير عن هذه المتعاكسات حين يقول:

فوصليَ قطعى واقترابى تباعدى وودّى صدّى وانتهائى بداءتى

وملخص فلسفة ابن الفارض هنا أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شىء، وعلى ذلك نجد (ستاڤروجن) بطل رواية (الشياطين) لدوستوييڤسكى لايبالى أن يهينه عدوّه غاغانوف ويرفض أن يردّ الإهانة، ويكون ذلك خلال المبارزة بينهما، إذ يأبى ستاڤروجين أن يطلق النار على غاغانوف وإنما يطلق فى الهواء، ويشعر غاغانوف أن ستاڤروجين يهينه إهانة بالغة لأنه لاينزل إلى مستواه حتى لو تعرضت حياته للخطر، وتفسير هذا أن ستاڤروجين يملك عزة النفس الكاملة بشخصيته القوية بحيث لايحسّ أن غاغانوف يهينه مهما فعل.

وعلى هذا الأساس نفسه يدعو المسيح عليه السلام أتباعه إلى أن يقدموا الخد الأيسر لمن يضربهم على الأيمن؛ لأن الانقياد والاستسلام يسلب المعتدى غضبه ويستعطف قلبه وبذلك يكون قد شذب العنف وهذب العدوان، وهذه هى فلسفة غاندى محرر الهند، فقد كان يدعو إلى ما سماه بعدم العنف (non-violence) فكان أتباعه

يستسلمون للشرطة آلافًا بلا مقاومة وهذه ليست دعوة إلى الذلّ، وإنما إلى استشعار عزة النفس، وهو ضرب من العزة غير المألوفة عند الناس. وعندما يقول ابن الفارض:

فهزل الملاهى جدّ نفسٍ مجدّةِ

فهو لا يدعو إلى الهزل وإنما إلى مستوى من الجد العالى بحيث يصبح اللهو هو نفسه ضرباً من الجد، والدليل على هذا موجود فى شعر ابن الفارض نفسه فهو حين يدعو إلى التهتك وخلع العذار مع الحبيب يقول هو نفسه فى موضع آخر أنه (يطرق حياءً وهيبة) حين تعرض الحبيبة، وأن الخمر الإلهية (تهذب أخلاق الندامى)، إن المتعاكسات تشير إلى هذه المستويات المختلفة التى تفسر موقف الشاعر من الحياة والموت عندما يقول «وانتهائى بداعتى» أى أن موتى هو حياتى، وتشبه هذا قصيدة «سونيت Sonnet» للشاعر الإنكليزى جون دون يختمها بقوله مخاطباً الله تعالى:

«اسجنى فإنى لن أكون حرًا إلا إذا أسرتنى

ولن أكون عفيفًا إلا إذا دنستنى»(٧)

هنا تنبع الحرية من الأسر والعفة من الدنس كما بزغت حياة ابن الفارض من موته قتيلاً بيد الحبيبة.

* * *

والآن، بعد أن استعرضنا مظاهر حب الموت ودعوة العاشق إليه فى بعض شعر ابن الفارض، لا فيه كله، نريد أن نتساءل ماذا يعنى الموت لدى هذا الشاعر؟ هل المعنى حرفى أى أن يموت العاشق كما يموت سائر الناس أم ترى وراء لفظ الموت معنى صوفى؟ وما معنى الموت لدى الصوفية؟

فى الواقع أن الاصطلاح الصوفى للموت هو «الفناء» ويقصدون به «الفناء فى الله».

«فلم تهونى ما لم تكن فىَّ فانيا»

وقد شرح الشراح معنى هذا الفناء فى الله شروحاً مفصلةً نستخلص منها أن العاشق يكون حيًا كسائر الأحياء ولكنه فانٍ فى الله، فالفناء إذن غير الموت الفعلى

ومعناه أن يزهد العاشق فى الدنيا زهداً تامًا فلا تعود له متعة بالطعام والشراب والملبس والمسكن، وإنما يعبد الله عبادة لا مطمع فيها فى الجنة ولا خوف من النار، ومن معانى الفناء أيضًا نسيان الذات نسيانًا تامًا والذهول عنها بحيث يصبح العاشق كالميت ويسمى الصوفية هذه الحال «التحقق بشهود الذات» وقد وصل ابن الفارض إلى مرحلة الفناء في بعض أطوار حبه، يقول فى التائية الكبرى:

وقد أشهدتنى حسنها فذهلت عن ... حجاى ولم أثبت حلاى لدهشتى

ذهلت بها عينى بحيث ظننتنى ... سواى ولم أقصد سواء مظنتى

وولّهنى فيها ذهولى فلم أفق ... علىَّ ولم أقفُ التماسى بظنّتى

فأصبحت فيها والهًا لاهيًا بها ... ومن ولّهت شغلاً بها عنه ألهتِ

وعن شغلى عنى شُغلتُ فلو بها ... قضيتُ ردىً ما كنت أدرى بنقلتى

هذه هى المرحلة الأخيرة من الحب الإلهى وهى مرحلة الذهول بعد الاتحاد فلم يعد الشاعر يميز ذاته فهو قد وصل إلى ما أحجم العقل دونه، أى إلى ما لايرضاه العقل وإنما يتردد عنده ويقف، وهو قد كشف الأستار الحسية التى تحدث الالتباس ومعناه زوال سطوة الحواس الخمس عليه وهو يحكم بأن هذه الحواس مضللة وهو قد وصل أيضا إلى كشف النقاب أو ما يسميه «رفع حجاب النفس» ولعله يعنى به القدرة على الارتقاء إلى مرتبة الاتحاد بالذات العلية، ثم إنه قد حقق أيضًا (جلاء مرآة الذات من صدأ الصفات) أى الصفات الأرضية التى هى كالصدأ على مرآة الذات، وكل هذه المعانى واردة فى التائية الكبرى:

وأستار لبس الحسّ لما كشفتها ... وكانت لها أسرار حكمى أرختِ

رفعتُ حجاب النفس عنى بكشفى الـ ... نقاب فكانت عن سؤالى مجيبتى

وكنتُ جلا مرآة ذاتى من صدا ... صفاتى ومنّى أحدقتْ بأشعّتى

وقد وصف سبط ابن الفارض فى الترجمة التى كتبها لجده أحوال الشاعر فقال: [إنه كان يقضى أغلب أوقاته دهشًا شاخصًا ببصره لايسمع ولايرى من يكلمه فهو تارة واقف وتارة قاعد، وحينًا مضطجع على جنبه، وحينًا آخر مستلق على ظهره، مسجى كالميت، وإنه ليقضى على هذه الحال أيامًا قد تبلغ العشرة وقد تزيد عليها أو

تتقص عنها، وهو فيما بين هذا كله لا يأكل ولايشرب ولاينام ولايتحرك ولايتكلم وما يزال كذلك حتى يفيق وينبعث من غيبته فيكون أول ما يتكلم به أن يملى ما فتح الله عليه فى قصيدته «نظم السلوك»][8]، وأحسب أن ابن الفارض إنما يصف هذه الحالة حين يسمى نفسه «ميت الأحياء»:

أرج النسيم سرى من الزوراء   سحراً فأحيا ميت الأحياء

هذا هو معنى الفناء لدى المتصوفة إذن فهل يا ترى هو (الموت) فى شعر ابن الفارض؟ أم ترى للموت معنى آخر يختلف عن (الفناء فى الله) أى الذهول عن كل شىء بعد الاتحاد الروحى بالحبيبة؟

فى الواقع إن فى شعر ابن الفارض موتًا وفيه فناء ويبدو لىّ أنهما مختلفان، فالموت هو الموت الذى نعرفه عينه، تطلبه الحبيبة من عاشقها دليلاً على حبه لها، وهى لا تعتبره صادقًا إلا إذا مات من الحب: «إنْ تكن صادقا مت» كما تقول له، والدليل على صحة استنتاجى هذا أن الشاعر يصف الحب بأن أوله سقم وآخره قتل كما مر فى أول البحث، والقتل يختلف عن الفناء فى الله، لأن الفناء صفة ذاتية عفوية من صفات العاشق، بينما القتل عمل خارجى يقوم به قاتل ويفرضه على المحب، ثم إن ابن الفارض يقول عن هذه الحبيبة إنها «هدرت دمه» وهذا بلا ريب شىء غير فنائه هو فيها بعد الاتحاد.

ولابد لنا من أن نلاحظ أن ابن الفارض لم يحاول إثبات فنائه فى هذه الحبيبة وإنما تركه يأتى عرضًا فى شعره، وكان الإلحاح فى القصائد على الموت بمعناه الفعلى وهو لا يتفق كل الاتفاق مع الفناء فى شخص الحبيبة، ثم إن الموت لا يأتى إلا نتيجة الحب، فهو إذن مقبول لا بل إنه حبيب إلى القلب، والحبيبة تدعو عاشقها إلى الموت وتحذره من الحياة التى هى سطحية وعبث فارغ لا يليق بالعاشق، وهذا ما سماه ابن الفارض بالموت دون ذلك الحى الرائع الجمال فى قوله:

وعلى الكثيب الفرد حى دونه الـ   آساد صرعى من عيون جآذر

إن هذا كله يجعل الحب مرتبطًا بالموت فى شعر هذا الشاعر المبدع، وهو ارتباطٌ لامثيل له بين الشعراء من غير الصوفية، لأن الشاعر عادة يضيق بالموت وينفر منه أشد النفور، ذلك فضلاً عن أن الحبيبة تحرص على حياة عاشقها وتحميه جهدها من الموت، وهذه هى القاعدة فى شعر كل الشعراء.

هوامش:

(1) La bell dame sans merci.

(2) The Oxford Book of English Mystical Verse. (Oxford Clarenden Press, 1969) P. 20.

(3) Ibid., P. 49.

(4) Ibid., P. 11.

(5) Ibid., P. 12.

(٦) الترجمة لى عن الإنكليزية لأن الإنجيل العربى مكتوبٌ بلغةٍ ركيكةٍ قبيحةٍ تسىء إلى النص.

(7) The Oxford Book of English Mystical Verse- P.15.

(٨) كتاب «ابن الفارض والحب الإلهى» للدكتور محمد مصطفى حلمى (القاهرة، مطابع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١) ص٦١.

الفصل الثانى

ملامح عامة فى شعر إيليا أبى ماضى

لعلّه ليس كثيراً أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى قد كان أول من جدّد القصيدة العربية الحديثة بالمعنى الذى نفهمه اليوم من التجديد، حتى ليستطيع الناقد الأدبى أن يؤرخ به ميلاد فترة جديدة فى الشعر العربى. والمظهر الأكبر لهذا التجديد أنه كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وهذا ما لانجده فى شعر معاصريه الكبار شوقى وزملائه الذين كان شعرهم امتداداً لتقاليد الشعر العربى مع شىء من التوليد فى المعانى الفرعية استلزمته الحياة الجديدة، وإننا لنجدهم يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً، فإذا كتبوا قصيدة فى الرثاء لم يجهدوا فى خلق إطار فنى يصوغون فيه الموضوع وإنما اكتفوا بإدراج المعانى الجزئية متتالية غير متدرجة حتى ليمكن تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمس المعنى العام، وكان الموضوع فى نظرهم يكفى لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفطنوا إلى أن عليهم -باعتبارهم شعراء- أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغى أن تصا غ فى كيان فنى.

ولم يبدأ إيليا حياته الشعرية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره فى الشعر، وإنما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تخالف فى نمطها العام ما درج عليه معاصروه من الشعراء، والحق أن القصيدة قبله لم تكن تملك شكلاً بالمعنى الحديث، وإنما كان الموضوع فيها هو كل شىء، وكانت فى الغالب «ساكنة» تدور حول موصوف ثابت فى المكان لا حول حادثة تستغرق زماناً، إن التفريق بين «الموصوف» و«الحادثة» أمر ضرورى فى كل مقدمة تحاول أن تشخص التجديد الذى أحدثه إيليا فى الشعر العربى، ولسنا فى مقام يسمح بالإطالة لنستعرض أساليب إيليا فى ابتداء قصائده وعرض موضوعاتها وإبلاغها ذروة التأزم الشعورى ثم إنهائها إلى سكون متدرج يجىء كالنقطة البليغة فى ختام عبارة موزونة.

وما دمنا لسنا هنا لكى نكيل الثناء المجرد للشاعر، فلابد لنا من أن نشير إلى أنه فى الفترة الأخيرة من حياته قد عاد ونكص على عقبيه وأصبح يسلك مسلكاً تقليدياً

فى شعره فاختفت الهياكل الفنية وحلت محلها قصائد مسطحة تمامًا، بحيث يمكن أن تحذف منها ونقدم فيها ونؤخر دون أن نضر بها، وبهذا عاد إلى تقديس الموضوع واعتباره كافيًا لخلق هيكل، ويحسبنا أن نقارن بين قصيدته الرائعة «العنقاء» وقصيدة تقليدية مثل «كم تشتكى» فى مجموعته «الخمائل» لنرى الفرق، فقد كانت الأولى تغص بالحركة والحياة فجاءت الثانية جامدة، غير مشدودة على الإطلاق، ولا شىء فيها غير أبيات متعاقبة يقوم كل منها وحدة بذاته.

إن مجموعة «الخمائل» تقف صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التى أحدثها فى الشكل والمضمون فى مجموعته «الجداول» التى طبعت قبلها بثلاث عشرة سنة، ولعل أبرز مظهر لهذا الارتداد أن الشاعر عاد إلى السمة الكبرى التى لزمها الشعر العربى القديم ونعنى بها نمط إرسال النصائح والمواعظ والدروس الأخلاقية وكل ما يمكن أن ينضوى تحت لفظ «الحكمة». ولابد لنا من أن نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة، وأول ما سنلاحظه أن الحكمة ليست، فى واقع الأمر، إلا نهاية التجربة الإنسانية، إنها ملخص لحياة كاملة عشناها ثم رأينا أن نختزلها فى قانون صغير، وهكذا فإن إيليا حين يقول:

نسيانك الجانى المسىء فضيلة وخمود نارٍ جد فى إشعالها

إنما يدل على أنه قد انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملخصها، وما الحكمة إلا قانون تنطوى تحته مئات من الحالات الجزئية، وهى بهذا الاعتبار أشبه بوسط حسابى يرمز إلى الأرقام كلها دون أن ينطبق بالضرورة على كل رقم بمفرده، الحكمة إذن معدل جامع يمثل مجموع التجارب الفردية ويصبها فى نموذج عام، وعلى هذا فإن شاعر الحكمة إنما يتناول فى شعره خواتم تجاربه والنقط الأخيرة فيها وحسب، دون أن يعرض علينا التجارب خلال وقوعها وما يرافقها من مشاعر وانطباعات وأفكار.

بعد تفسيرنا هذا للحكمة يصبح واضحًا أن هناك تعارضًا فلسفيًا أصيلاً بينها وبين الشعر، على اعتبار أن الشعر لايتناول المعدل ولا الوسط الفلسفى ولا نقطة النهاية فى ألتجربة، وإنما شأنه أن يتناول الحالات الفردية فى مستواها العاطفى فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركًا التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس، إننا فى الشعر فى صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها، والشعر على هذا هو الرحلة السابقة للحكمة، أو أنه حكمة فى طور التكون، ومغزىً لم يتخذ شكلاً بعد.

بعد هذا كله سيلوح غريبًا بعض الغرابة أن إيليا بدأ حياته بشعر التجربة وانتهى بشعر الحكمة ناكصًا إلى أساليب الشعرالقديم الذى لم يصور عواطف الفرد وإنما نظر دائمًا إلى منفعة المجموع -والحكمة فى الأصل نظرة جماعة لانظرة فرد- ولعله ليس خافيًا أن التجديد فى الشكل على الوجه الذى أحدثه إيليا لا يلائم شعرُ الحكمة السائب، الذى يرتكز إلى وحدة البيت على جارى العادة العربية، ومن ثم فإن مجموعة «الخمائل» تمثل نكصة كاملة إلى الوراء وسواء أكان ذلك من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون.

ونأتى إلى الخصائص التى تميز شعر إيليا فنجد أبرزها ذهنية الاتجاه أوالميل إلى التفكير عبر القصائد، إن القصيدة عنده فكرة قبل كل شيء والعاطفة بإزائها ثانوية تمامًا حتى إننا لنفتقد شعر الحب فى مجموعة (الجداول) افتقادا شبه تام، وخير مثال لغلبة الفكرة على هذا الشعر، القصيدة الطويلة المشهورة «الطلاسم» وفى ديوانه أمثلة كثيرة لانحتاج إلى تعدادها فى هذا السياق.

وإذا أردنا أن نغربل الأفكار فى شعر إيليا لنشخص الملامح الرئيسية لذهنه الشعرى فلسوف نجد خاصتين تغلبان على كل ما عداهما حتى ليمكن أن نعدهما الخلفية الرئيسية لذهنه، وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية، وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة.

أما القطعية فنحن نلمحها فى مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر فى القصيدة ذات العنوان التقليدى «يا نفس» من مختلف شئون الحياة، فهو إنما يأبى أن يشارك الناس كؤوسهم وشرابهم لأنه يحكم حكمًا قاطعًا نهائيًا بأن (موج السنين سيغمر الأقداح والحاسى)، ومثل ذلك موقف الشاعر من موكب البطل الذى يهتف له الناس كلهم فإن الشاعر يحكم بكلمة واحدة إن «هذا قاتل الناس»، ولعلنا نعجب بمثل هذه القدرة على رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وسواس، فليس أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس من أن نقتنع بوجهات نظر متضاربة فلا ندرى إلى أين نتجه وماذا نقرر، إننا نتأرجح بين هذه الفكرة وتلك منساقين وراء إحساس مبهم يكمن فينا بأن فى كل منهما جانبًا من الحقيقة ولو صغيرًا، وليس هذا التأرجح إلا مظهرًا أكيدًا لإنسانيتنا التى يبقى الضعف إحدى خواصها، هذا فضلاً عن أن الحقيقة نفسها تملك، فى أغلب الأحيان، أوجهًا متعددة متناقضة فى كل منها امكانيات تبرر وقوعه وصدقه، وهذا هو السر فى أن الحقيقة تستطيع أن تحيرنا وتبلبل ثقتنا فتكمن لنا هنا وهناك وتحرمنا الاستقرار والقدرة على الاختيار. أما شاعرنا إيليا

أبو ماضي فهو نموذج نادر المثيل لإنسان يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها، وفي وسعنا أن نورد أمثلة كثيرة من شعره تدل على هذه القطعية في التفكير والعناد الصارم في الحكم. والحق أنه يلوح من شعره شخصًا راسخًا قويًا شامخًا لا يلين، حتى ليضع كل شيء تحت سطوة أفكاره الصارمة، إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأي ثم لايعود لديه شك على الاطلاق، ولا شيء أبعد عن طبيعته من أنصاف الحلول، من الإبهام واللبس، من الظلال المعتمة، وهذا هو الذي يفسر صراحة معانيه، فهو شاعر لايستعمل الإيحاء مطلقًا.

إن مظاهر هذه القطعية الفكرية تتجلى في شعر إيليا تجليًا واضحًا لايملك الناقد إلا أن يلاحظه، فهي تبرز في لغة القصائد وأوزانها وقلة العاطفة فيها. أما اللغة فتكاد تخلو من الاستعارات والتشبيهات والتظليل والتلوين خلوًا تامًا. فلا تطمح إلى أكثر من أن تؤدي المعنى تأدية قاطعة بأقل ما يمكن من الألفاظ وهذا هو الذي يجعل الكلمات ذات معانٍ مقننة ثابتة في شعره وكأنها آيات دينية لا كلمات تلتمس استثارة العاطفة والتأثير الفني، أما إذا صدف واستعمل الشاعر تشبيهًا فإنه يحرص على أن يصوغه صياغة محكمة قارصة ويقيسه بالخيط حتى يجئ كما يأتي:

الطلّ فيها كدموع الدلال والشوك فيها كحديث الغرور

وما يحاوله هنا واضح فهو يريد أن يضع كل كلمة في موضعها بلا زيادة ولا نقصان.

وأما الأوزان فإن الصرامة فيها تتخذ شكل المحافظة العنيدة على الأشطر والأبيات من أن تمتزج وتنوب في بعضها وتستدير، والظاهرة الفريدة في شعره أنه قلما يستعمل «التدوير» بين الأشطر وذلك حتى في القصائد التي يسهل تدويرها، ولعل التدوير أن يكون مناقضًا في أساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود، وهذا لأنه، لو تأملنا، مرتبط في أساسه بفكرة العبارة الطويلة، إن الشاعر الذي يدور أبياته يضطر حتمًا إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها امتداد، وموسيقية، وليونة، وبذلك يخرج بالضرورة عن حيز الحقائق الصارمة التي تؤثر أن تصاغ في عبارات قصيرة قاطعة كالتي تكثر في الشعر الجاهلي مثلاً، وهو شعر يتحاشى التدوير بصورة ملحوظة. ولعلنا لو قمنا بدراسة صور مركزة لتطوير التدوير في الشعر العربي لاستخلصنا في نهاية الأمر أنه كان مظهرًا حضاريًا ترفًا بلغ قمته في شعر العصور التي عرفت المدنية

وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة فى الخيام، ومن ثم فإن قلة ورود التدوير فى شعر شاعر معاصر كإيليا أبى ماضى قد يشير إلى حد ما إلى ميله إلى الحقائق المجردة وإيثارها على الوصف والأجواء العاطفية، ولعل هذا يفسر موقفه من الشعر الحر فقد نقل عنه أنه استنكره ولم يتقبله قط، وما الشعر الحر، من وجهة نظر خاصة، إلا محاولة أراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره للعبارة الطويلة المعقدة المثقلة بالصور والإيحاء، وإيليا، كما رأينا، لا يحب هذا.

وفى ختام هذه الدراسة الموجزة نحب أن نشير إلى أن هذه الصرامة التى تحد أحيانًا من الجمالية فى شعر إيليا تصبح هى نفسها مزية حين ندرس علاقتها بالشكل وكماله فى قصائد مجموعة «الجداول»، وإننا لمضطرون إلى التحسر على هذه الصرامة اليوم بعد أن ظهر شعراؤنا الجدد الذين انساقوا مع التيار المعاكس فتحرروا من الشكل كليًا، وتفككت إطارات قصائدهم، وأصبحت سائبة مختلطة الملامح ضائعة التفاصيل، وأن أكرم تأبين لإيليا أبى ماضى أن نلتفت فى أيامنا الشعرية الحرجة هذه، إلى القوة وكمال الشكل فى قصائده، فنتلقى عنه دروسًا فى الإيجاز والوضوح، فلعلنا لا نبالغ مطلقًا إذا قلنا أننا، حتى بعد انصرام ثلاثين سنة كاملة على صدور مجموعة الجداول، ما زلنا محتاجين إلى أن نتعلم منه دروسًا تفيدنا فى سلوكنا نحو مستقبل أكمل للشعر العربى.

الفصل الثالث
إيليا أبو ماضى فى ديوانه (الجداول)

لو أردنا أن نعرِّف التجديد فى الشعر تعريفًا قصيرًا مركزًا لقلنا إن الشاعر المجدد هو ذلك الذى يقدم فى شعره وجهة نظر جديدة، تحدد علاقات لم تؤلف سابقًا بين القصيدة والشاعر من جهة، والقصيدة والعصر كله من جهة أخرى. ولعل تعريفنا هذا صارم إلى حد ما بحيث يسقط من الحساب كثيرًا من الشعراء الموهوبين الذين قد يشعرون العصر أول وهلة أنهم يعطونه جديدًا، حتى إذا انصرمت السنوات اتضح أن تجديدهم كان تفصيليًا وحسب، فإن هناك فرقًا بين أن يكون الشاعر موهوبًا وأن يكون مجددًا. إن الموهبة الشعرية تتطلب أن يكون الشاعر موهوبًا وحسب، وأما التجديد فهو يفترض بالإضافة إلى ذلك ظروفًا تاريخية معينة تجعل عصرًا ما يتحول من مرحلة إلى مرحلة، وفى مثل هذا الظرف الزمنى ينبعث الشاعر المجدد.

ووفق هذا التعريف نستطيع أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى فى مجموعته الشعرية «الجداول» التى صدرت سنة ١٩٢٧ قد كان شاعرًا مجددًا، وأنه أعطى العصر وجهة نظر جديدة إلى الشعر تنبع جدتها من أنها علاقات جديدة لم يألفها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة أخرى، على أن هذا الفصل من كتابنا لايطمح إلى أن يقف أكثر من وقفة قصيرة عند هذه العلاقات المعقدة: العلاقة بين القصيدة وفكرتها وهى تتناول موضوع وحدة القصيدة وهيكلها، والعلاقة بين القصيدة والشاعر الذى أبدعها وهى تتناول عنصر الحركة فى هيكلها، والعلاقة بين القصيدة والعصر وهى تتناول الجانب الاجتماعى من الشعر، فإن هذه العلاقة لابد أن تخرجنا من سياق فصل عن مجموعة شعرية معينة إلى سياق نظرى بحت قد يزج بنا فى دروب متشعبة ليس من شأننا أن نخوض فيها الآن، ولذلك رأينا أن نكتفى بالإشارة الدالة مرجئين التفصيل إلى فرصة أخرى ندرس فيها الجانب النظرى من القصيدة العربية الحديثة بالمقارنة مع القصيدة القديمة، مارين خلال ذلك بنماذج من شعر إيليا فى الجداول توضح أثره فى تطوير القصيدة العربية.

وإذا كان التجديد فى مجموعة «الجداول» هو الصفة الأولى التى تلفت النظر فإن الصفة الثانية هى ولا ريب كونه شعرًا ذهنيًا، وهو فى هذا يختلف عن شعر التفاصيل

التى يهتم فيها الشاعر بعرض عواطفه ويغمسها فى كثير من الصور والاستعارات والتشبيهات والألوان والموسيقى. إن إيليا لا يبدأ بكتابة قصيدة ما لم تكن لدية فكرة مكتملة لها، وقد بلغ من حب الشاعر للفكرة الذهنية المفروزة أنه لم يكتب قصائد عاطفية على الاطلاق، إننا حقًا لانتجاهل أن فى «الجداول» قصيدتين عاطفيتين هما «المساء» و«تعالى» ولكن ضآلة هذا العدد تجعل القصيدتين دليلاً لنا لا علينا، هذا بالاضافة إلى أن العاطفة فيهما ضحلة لاينبض فيها دفء ولا لون، والواضح أن الشاعر يستعمل القصيدة إطاراً عاطفيًا لمجموعة من الأفكار الذهنية، ففى قصيدة «المساء» يخاطب فتاة سماها «سلمى»، وبدلاً من أن يتحدث إليها عن مشاعره يروح يلقى عليها موعظة طويلة:

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع
يخفى ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع
إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبه

وفى القصيدة كلها لا نجد ولو دليلاً واحداً على أن سلمى هذه ليست رمزاً عامًا للإنسانية كلها.

أما القصيدة الثانية «تعالى» فلعلها أقرب قليلاً إلى الإحساس الذاتى، حيث الشاعر يخاطب فتاة معينة يحبها ويستعمل الضمير المعبر «نحن»، على أن القصيدة لو أمعنا النظر، لا تقل موضوعية عن سابقتها ويكاد القارئ يحس بأن الشاعر وفتاته ليسا أكثر من رمز للعاطفة الإنسانية التى يراها الشاعر مكبلة بزواجر التقاليد ونواهيها ولذلك يخاطب الفتاة قائلاً:

دعى اللاحى وما صنَّف والقالى وبهتانه
أللجدول أن يجرى وللزهرة أن تعبق
وللأطيار أن تشتاق أياراً وألوانه
وما للقلب، وهو القلب، أن يهوى وأن يعشق؟

وهكذا يتضح أن هذه القصيدة قد كتبت هى الأخرى للتعبير عن فكرة ذهنية وإن كان مظهرها أحفل بالحياة. والحقيقة أن المجموعة فريدة فى بابها فهى تكاد تخلو من الحب خلواً تامًا، وربما كانت قصيدة هى ذات دلالة بعيدة فقد تغنى بطلها بأمه بينما تغنى الآخرون بصديقاتهم.

إن هذا النقص فى العاطفة يبدو حيث تطلعنا فى شعر الديوان، فهذا الشعر شعر أفكار ولا مكان فيه للعواطف، ولعل أبرز مظاهر هذا الاتجاه أن اللغة التى استعملها الشاعر عارية من الصور والظلال والأصداء ولا أثر فيها للحسية مطلقًا، إنها لغة تبلغ فى بساطتها درجة التوتر، فالألفاظ موجزة على قدر المعنى المراد تقصد تأديته فى أبسط صورة ممكنة دونما استهداف للمؤثرات الحسية، والشاعر لا يستعمل الاستعارة حين يمكن له الاستغناء عنها بأية صورة، وهو بعيد كل البعد عن السكر بالألفاظ على نحو ما نرى فى شعر المدرسة الشوقية مثلاً، وهو كذلك بعيد بعداً تاماً عن الغنائية بكل ما فيها من تلوين وكأنه يضحى بالعاطفة من أجل الفكرة.

والحق أنه لو صح أن يوصف شعر بالزهد لكان شعر إيليا شعراً زاهداً، ولعل الشاعر أن يحتج علينا ونحن نصف شعرهُ هذا الوصف فهو معروف بنفوره من النسك والرهبنة كما تدل أبياته المشهورة:

إن تلك العــزلة نسكًا وتقىً فـالذئب راهب
وعـرين الليث دير حـبُّـهُ فـرض وواجب
ليت شـعـرى أيميت النسك أم يحيى المواهب
كـيف يحيى النسك إثمًا وهو إثم؟ لست أدرى

على أن نفور إيليا أبا ماضى من الزهد فى الحياة لايبرئه من أن يكون زاهداً فى قصائده، إن هذا الشعر يكتفى بالكفاف فلا يطلب فى الألفاظ حرارة تشعل حواس القارئ، ولا يهمه التلوين الذى يضيف دفئًا إلى الشعر ويمنحه بريقًا، وليس يعنيه أن يكون عاطفيًا بحيث يثير حماسة الجمال، كل ما يعنيه أن يؤدى المعنى بأقل ما يمكن من «الكماليات»، ولعل هذا الزهد الشعرى دليل على زهد فى الحسيات لدى الشاعر نفسه، فما الشعر بأكثر من ظل أمين للحياة مهما حاول الشاعر أن يخفى الحقيقة.

وبعد ففى وسعنا أن نلتمس الأدلة على زهد إيليا فى جوانب أخرى من الديوان، أما رأينا كيف شرب بطل القصيدة المعنونة «هى» نخب أمّه بينما حيا الآخرون حبيباتهم؟ ثم إن الفكرة التى لبست أكثر من ثوب واحد فى المجموعة هى أن الوجود أهم من الفرد بحيث تصح التضحية بالثانى من أجل الأول، إن هذا الحكم قد يكون صحيحًا بالنسبة للمطلق أو حتى بالنسبة للحقيقة، غير أنه لايمكن أن يكون كذلك بالنسبة لكائن حى فالحياة بطبعها ترفض الاعتراف بأن أى كيان آخر أجدر بالبقاء منها هى وإلا لم تكن حياة، ولن يتاح لإنسان أن يضحى بنفسه من أجل الوجود إلا برياضة عاطفية باهظة أغلب الظن أنها تخرجه من إنسانيته أولاً، وإيليا أبو ماضى فيما يلوح قد قام بهذه الرياضة فهو يحاول فى كل شعره أن يتناسى كيانه الفردى تناسيًا تامًا ويعيش من أجل العالم، وخير مثال لهذا أنه يلقى «علبقة» مؤذية تحاول أن تقتله وهو يمر فى غابة فلا تكون الرغبة فى البقاء هى السبب فى فراره منها، وإنما تتحكم فى ذلك اعتبارات غير فردية تعبر عنها الأبيات الآتية:

لم أهب كل الذى عندى ولم يفرغ وطابى
أنا نهر لم أتم بعد فى الأرض انسيابى
أنا روض لم أذع كل عبيرى وملابى
أنا نجم لم يمزق بعد جلباب الضبابِ
أنا فجر لم تتوج فضتى كل الروابى
فإذا لم يبق فى غيمى ماء لانسكابِ
وإذا ما صرت كالعليق تمثال اكتآبِ
لا يرجينى محتاج ولا يطمع سابِ
فاجذبينى إنْ يكن منى نفع للترابِ

إن الموت فى هذا الجواب لايحمل سمة فردية، وإنما يرى الشاعر فيه خسارة للوجود فى مخلوق لم يمنح الأرض كل ما يستطيع أن يمنحه، وهذا غاية فى البعد عن الحس الفردى المألوف فى حياة الكائنات الحية جميعًا.

ومن مظاهر هذه الفكرة قصيدة «الغدير الطموح» ومنها يبدو أن الشاعر لا يستحسن الطموح، وهذا قريب من الزهد وهو أبعد ما يكون عن الفردية المتحمسة التى تندفع دائما نحو طلب المزيد من الحياة، وأما قصيدة (الطين) فمجمل فكرتها أن الأفراد كلهم سواء في نظر الطبيعة، غنيهم وفقيرهم وهى فكرة وردت غير مرة فى المجموعة وفيها أيضًا دعوة إلى الزهد والتواضع الكامل والبعد عن الطموح، إنها باختصار ثورة على الفردية.

ولا يفوتنا فى ختام هذا الجزء من البحث أن نلتفت إلى قول الشاعر:

لا يكن للخصام قلبُكَ مأوىً　　　إنّ قلبى للحبّ أصبح معبد

فالهتافة فى الشطر الثانى نابضة بالعواصف، وإنْ كانت متجهة إلى الإنسانية كلها لا إلى فرد معين، والواقع أننى أشك كثيرًا فى أن يستطيع الإنسان الذى لايحب نفسه أن يحب الإنسانية، ولعله غريب أن إيليا أبا ماضى، كاهن معبد الحب هذا، يبقى يصلى للآخرين ويرفض أن يصلى لنفسه.

* * *

ومن الملامح البارزة فى مجموعة «الجداول» أن الشاعر متأثر فيها من جهات كثيرة بكتاب الإنجيل، ونحن نملك من الأدلة ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنه إنما تأثر بالترجمة العربية للكتاب، ويتجلى هذا التأثر فى مظاهر كثيرة كالأشكال والموضوعات واللغة.

أما من جهة الشكل فقد أخذ إيليا عن الإنجيل أسلوبه فى عرض القصص القصيرة الرمزية والأمثال ونجد نماذج لهذا فى قصائده: «الحجر الصغير» و«الضفادع والنجوم» و«الغدير الطموح» و«التينة الحمقاء»، وهى كلها قصص شعرية قصيرة رمزية المغزى، وقد استعملها الشاعر ليؤدى بها طائفة من آرائه ومواعظه، وسنقف عند واحدة منها على سبيل المثال، وهى قصيدة «التينة الحمقاء»:

وتينة غضّة الأفياء باسقة　　　قالت لأترابها والصيف يُحتضرُ
بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى　　　عندى الجمالُ وغيرى عنده النَظَرُ
لأحبسًن على نفسى عوارفها　　　فلا يبين لها فى غيرها أثَرُ
كم ذا أكلّفُ نفسى فوق طاقتها　　　وليس لى بل لغيرى الفيء والثمرُ

لـــذى الجناح وذى الأظفـار بى وطـر ... وليس فى العـيش لى فيمـا أرى وطـرُ
إنّـى مفصـلة ظـلّى علـى جسـدى ... فـلا يكون بـه طـول ولا قصَـرُ
ولسـت مثمـرة إلاّ علـى ثقـة ... أن ليـس يطرقـنى طـير ولا بَشَرُ
عـاد الربيـع إلى الدنـيا بموكبه ... فـازّينت واكتست بالسندس الشَّجَرُ
وظلّتْ التينـة الحمقـاء عـارية ... كأنهـا وتـد فـى الأرض أو حجـرُ
ولم يطـق صاحب البسـتان رؤيتـها ... فاجتثّـها فهـوتْ فـى النـار تستعرُ
من ليس يسخو بما تسخـو الحياة به ... فإنّـه أحمـق بالحـرص ينتحـرُ

هذه القصة تذكّر بالأقاصيص التى نقلت عن المسيح عليه السلام فى كتاب العهد الجديد، وهى ترتكز إلى الطبيعة في الحالتين. إنها بمجموعها وعظ أسلوبه التمثيل بما هو مفهوم عند الناس قريب من مداركهم، فالتينة شجرة ورد ذكرها مراراً فى الإنجيل ولعلنا كلنا نتذكر حكاية المسيح عندما كان يسير فى اتجاه المدينة ذات صباح، فأحس بالجوع وراح يلتمس ثمراً يقتات به فوقع على شجرة تين، إلا أنه حين بلغها وجدها لا تحمل ثمراً وليس عليها غير الورق فما كان منه إلا أن لعنها قائلاً «لا يكن لك ثمر بعد»، وتقول الحكاية إن التينة يبست بعدها ولم تثمر قط. وبعد أفليس فى تينة إيليا ملامح من تينة المسيح هذه؟ ألا نراها تطوى نفسها على ما تملك من قدرة وخصوبة وتقبض كفها فلا تمنح الحياة لأحد؟ أو لا تحل عليها اللعنة فوراً؟ أوليس فى اقتلاع صاحب الحقل لها وإلقائه بها فى النار التفات من الشاعر إلى تلك الفقرة فى الإنجيل: «كل شجرة لاتنتج ثمراً جيداً تقطع ويلقى بها فى النار» ولقد وردت هذه الفكرة فى مجموعة الشاعر فى أكثر من صورة واحدة، قال فى القصيدة التى سمّاها «الفاتحة»:

كـل نجمٍ لا اهـتداء بـه ... لا أبالـى لاح أو غربـا
كـل نهـر لا ارتـواء به ... لا أبالى سـال أو نضـبا

والحق أن قصائد إيليا هذه ليست إلا تطوراً شعرياً لأمثال الإنجيل المشار إليها تكاد تستعمل عناصرها نفسها.

ونلمس ثانى مظاهر التأثر فى تفاصيل القصائد فى (الجداول) فكثيراً ما نجد تشبيهات إنجيلية هنا وهناك كما فى هذين البيتين:

إن بعـض القــول فـن فاجعـل الإصـغاء فنّا

تــك كالحقل يــردّ الـ ـكيــل للــزارع طــنّا

إنّ هذا التشبيه يذكرنا بالحقول الكثيرة التى يرد ذكرها فى كتاب العهد الجديد، هذا فضلاً عن أن الفكرة نفسها مأخوذة مباشرة من مثل القصة الآتية من أقاصيص المسيح: «خرج الزارع ليزرع زرعه وفيما هو يزرع سقط (بعضه) فى الأرض الصالحة فلما نبت صنع ثمراً مائة ضعف» وهذه استعارة:

كلما أفرغت كأسى زدت فى كأسى دنّا

فهى بالإنفـاق تبقـى وهى بالإمساك تفـنى

وهى استعارة تذكرنا بعبارة فى الإنجيل «كل من له يُعطى فيزداد، ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه».

ولابد لنا من أن نلتفت إلى أن إيليا يستعمل الطبيعة فى شعره كثيراً ليؤدى بها مواعظه الاجتماعية، وهذا عين الأسلوب الذى اتبعه المسيح كما نراه فى الإنجيل، وليست تفاصيل إيليا هى وحدها الإنجيلية فإن كثيراً من آرائه وأفكاره تنزع مباشرة من مبادئ المسيح ومواعظه، مثال ذلك فكرة هذين البيتين فى قصيدة «ريح الشمال»:

هم فى الشراب الذى نحتسى وهم فى الطعام الذى نأكل

وهم فى الهواء الذى حولنا وفى ما نقـول ومـا نفعـل

الضمير يعود إلى الغابرين من البشر الذين يحس الشاعر بوجودهم إحساساً يذكر بقصة المسيح ليلة عيد الفصح قبل «تسليمه» المزعوم[1]، فقد ورد فى الإنجيل «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمى»، ومن هذا نفسه قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته «فى القفر»:

خلت فى القفر أننى صرت وحدى فإذا الناس كلهم فى ثيابى

والفكرة هنا صدىً لما روى عن المسيح عليه السلام فى الإنجيل من أنه سيقول لمن لا يعرفه من الناس: «جعتُ فأطعمتمونى، وعطشت فسقيتمونى، كنت غريباً فآويتمونى، عرياناً فكسوتمونى، مريضاً فزرتمونى» وإنهم سيجيبونه «متى رأيناك غريباً

فلويناك أو عرياناً فكسوناك؟» وإن المسيح سيرد عليهم «فعلتم هذا بأحد إخوتى» ألا يؤدى حكم المسيح هذا إلى عين فكرة إيليا أبى ماضى: «فإذا الناس كلهم فى ثيابى»؟

على أن الأدلة اللغوية تبقى هى الأدلة الكبرى على تأثر إيليا أبى ماضى بالإنجيل، ولابد لنا فى بداية هذه المرحلة من بحثنا أن نشير إلى ما نعتقد من أن هذا التأثر بالإنجيل قد تم عن طريق الترجمة العربية، ونحن لانستند فى عقيدتنا هذه إلى مجرد منطقية الفكرة وحسب، وإنما أيضاً إلى ملامح شبه كثيرة نلمسها فى لغة الإنجيل، وتجمعهما هذه البساطة التى يتعمدها الإنجيل فيما يلوح التماساً للقطعية فى التعبير، فالعبارات تستهدف أن تؤدى المعنى واضحاً بحيث لا يلتبس على الذهن شيء فيه، وقد تحاشى المترجم استعمال التظليل والتلوين خوفاً من أن تصبح الألفاظ موضعاً للتأويل العاطفى وعبث الغنائية ولعله يحمل عين الفكرة التى حملها القرآن الكريم عن الشعر: «وما علمناه الشعر وما ينبغى له»، إن هذه النظرة إلى الشعر مألوفة فى تاريخ الديانات والحركات السياسية، فالرسل والمصلحون والدعاة إلى المذاهب يلتمسون لغة لاتحتمل التأويلات العاطفية ولاتلعب بها مرونة الأغانى وزنبقية الظلال الشعرية، وقد تهرب مترجم الإنجيل العربى من الإيحائية وآثر عليها صرامة القطعية ورصانة العرى من الظلال والألوان حتى بات النص مشوباً بالجفاف، وشيء من الصلادة لا يتناسب مع الروحية والجمال فى أصل الكتاب وترجماته الأخرى.

هذه المظاهر التى هى صفة خاصة فى الترجمة العربية للإنجيل تتجلى فى شعر إيليا فى أغلب الأحيان، وأبرز مظاهرها أن الشاعر يقسم أفكاره إلى أقسام مفروزة فرزاً واضحاً قاطعاً، ويقسم عباراته إلى وحدات قصيرة منفصلة يتحاشى فيها الليونة والاندماج وقد يراعى تساوى الأطوال مراعاة صارمة كما فى قوله فى قصيدة «الطين»:

أأمانىَّ كلّها من تـراب؟ وأمانيك كلّها من عسجدْ؟

أأمانىَّ كلّها للتلاشى وأمانيك للخلود المؤكّدْ؟

ومن مظاهره أيضاً أنه يتحاشى «التدوير» فى أبياته -قدر الإمكان- وذلك حتى فى وزن كالخفيف الذى نتجه فى عصرنا إلى تغليب التدوير عليه، والواقع أن التدوير مصاحب للعبارات اللينة المتموجة الحافلة بالعاطفة والموسيقى، ومن ثم فإن قلة وروده تشير إلى صرامة الفكرة وقسوة الصيغة كما يبدو فى الأبيات الآتية من قصيدة «الطين» نفسها:

أدموعى خـلّ ودمعـك شهـد؟ وبكائى ذلّ ونوحـك سـؤدد؟

وابتسامـى السـراب لا رىّ فـيه وابتسـاماتك اللآلى الخـرّد؟

فـلك واحـد نطـل كلـينا حار فيه طرفى وطرفـك أرمـد

قمـر واحـد يطـلّ علـينا وعلى الكوخ والبناء الموطّـد

إنْ يكـن مشـرقًا لعـينيك إنى لا أراه من كـوّة الكـوخ أسـود

النجـوم الـتى تـراها أراهـا حـين تخفـى وعندمـا تتوقّـد

لست أدنـى على غـناك إلـيها وأنا مع خصاصتى لسـت أبعـد

ألا تلوح هذه الأبيات صارمة فى عباراتها، قاطعة فى معانيها وكأن لا نقض لها على الإطلاق؟ إنها أبيات جازمة فى أحكامها، قوية فى أدائها لحمولتها من المعنى، وقد اقتصدت فى استعمال الألفاظ، ومثل هذا المنحى يجعل من السهل أن يتحاشى الشاعر تدوير أبياته؛ لأن التدوير فى ذاته نوع من التلوين الخفيف يضفى موسيقى شعرية وتموجًا، وحسبنا لكى تثبت من هذا أن نقرأ بيتين مدورين من القصيدة نفسها.

ألك النهر؟ إنه للنسيم الرطب درب وللعصافير مورد

وهو للشهب تستحم به فى الصيف ليلاً كأنّها تتبـرّد

هنا يتجلى كيف يساعد التدوير على إضفاء نغمة على البيت لأنه يمدّ العبارة ويطيلها بينما يقصّها التقسيم إلى شطرين قصا صارمًا، ويجعل الشاعر يميل إلى إنهاء العبارة عند آخر الشطر الأول، وربما كان هذا هو السبب فى أن كثيراً من القصائد الجاهلية ذات الوزن الخفيف لم تعرف التدوير، فالأساس فى هذا أن الأمم فى بداوتها وصباها تستعمل العبارات القصيرة ذات البناء السهل الذى ينسجم مع سهولة تفكيرها وانبساطه وقلة التعقيد فيه، والإنجيل لايشذ عن هذه القاعدة كما نلحظ فى ترجمته العربية.

وقد يكون من الحق أن نلاحظ أن الإنجيل وسائر نصوص الأدب القديمة، لم تخل من العبارات الطويلة، ولعل ذلك يلوح أول وهلة مناقضا لحكمنا السابق، غير أنه فى الواقع لا يخرج عنه إلا ظاهريًا، فإن العبارة الإنجيلية الطويلة ليست فى الحقيقة إلا مجموعة من عبارات قصيرة موحدة فهى إذ تطول إنما تستعمل أساليب أخرى فى

حكم سلسلة من العبارات القصيرة الواضحة، والواقع أنها تقسم نفسها بأسلوب ما إلى بضع عبارات أقصر وهذا نموذج من الترجمة العربية للإنجيل: «جيل شرير فاسق يطلب آية ولا نعطى له آية إلا آية يونان النبى، لأنه كان فى بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ، وهكذا يكون ابن الإنسان فى قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ».

وسنلاحظ أن كاتب هذه الأسطر قد استعمل أسلوب التكرار حين طالت العبارة كما يأتى:

جيل شرّير فاسق

يطلب آية

فلا نعطى له آية

إلا آية يونان النبىّ

إن تكرار كلمة (آية) قد قسم العبارة إلى بضعة أقسام جزئية، وهذا دليل ضمنى على أن أسماع الناس فى تلك الأيام البعيدة كانت تألف العبارة القصيرة، ومن ثم لم يستعمل الكاتب ضميراً مكان كلمة (آية)، أما العبارة الثانية فإن التكرار فيها قد كان بأسلوب آخر هو أسلوب الازدواج والتقابل.

(١)	(٢)
لأنه كان	وهكذا سيكون ابن الإنسان
فى بطن الحوت	فى قلب الأرض
ثلاثة أيام	ثلاثة أيام
وثلاث ليالٍ	وثلاث ليالٍ

ولقد قام هذا الأسلوب بعملية التقسيم فلم تعد العبارة طويلة، ولنعد الآن إلى شاعرنا لنلاحظ مدى تأثره بهذا الأسلوب الإنجيلى فى تقسيم عباراته لنلاحظ المقابلة فى هذين البيتين فى قصيدة «بردّى يا سحب»:

كل نجمٍ لا اهتداء به   لا أبالى لاح أو غـــربا

كل نهر لا ارتواء به   لا أبالى سال أو نضـبا

وفى هذين البيتين من قصيدة ريح الشمال:

إلــى أيمـا غابــة تركضــين ... ألا مستقــرٌ؟ ألا موئــلُ؟

وكم تعولين وكم تصرخين ... كعصفورة راعها الأجدلُ؟

وفى هذا البيت من قصيدة «السجينة»:

فليست تحيي الأرض عند شروقها ... وليست تحيي الشمس حين تغيبُ

والتكرار فى كل هذه النماذج لفظى كتكرار كلمة «آية» فى العبارة الإنجيلية وسنكتفى من الشواهد بهذا، وقد مرت أمثلة أخرى فى هذا المقال يمكن الرجوع إليها.

ومن مظاهر هذه الإنجيلية فى الأسلوب أن الشاعر يقسم قصائده دائمًا إلى أقسام مفروزة فرزاً صارماً يفصل بينها بفراغ، ففى قصيدة (الحجر الصغير) كانت الخاتمة بيتًا واحداً منفصلاً انفصالاً تامًا عما قبله، وسننسخ البيت وما قبله لتوضيح ما تقول:

وهوى من مكانه وهو يشكو الأ ... رض والشهب والدجى والسماءَ

فتــح الفجر جفنه فــإذا الطـو ... فــان يغشــى المدينــة البيضــاء

إن القارئ يحس هنا أن البيت الأخير منعزل لا يرتبط بما قبله حتى ولو بواو استئنافية تعطى العبارة نوعًا من الصلة بما قبلها. والواقع أن صياغة الموضوع كانت تقتضى أن يجعل الشاعر الخاتمة فى أكثر من بيت واحد؟ لكى يصف مشهد الطوفان ويعادل به جوانب القصيدة ويعطى للجو أهمية أكبر. غير أن قطعية الشاعر فى التعبير جعلته يكتفى بعبارة واحدة صارمة ختم بها القصيدة. وهذا ينسجم مع ميله إلى الحقائق وتغليبه إياها على الصور والظلال والألوان.

وفى ختام هذا الفصل نحب أن نشير إلى أن كل دراسة تقييمية لمجموعة «الجداول» ينبغى أن تدخل فى نطاقها الاعتبارات التاريخية التى أحاطت بهذه المجموعة، فنلقى ولو نظرة سريعة على شعر معاصريه. وأنه لحق لابد أن نعترف به أن إيليا أبا ماضى لم يتمتع فى أذهان القراء بالمنزلة التى تمتع بها معاصروه الكبار. وأغلب الظن أن سبب هذا هو خروجه على المألوف اللغوى. والشعر قبل الحرب العالمية

الثانية قد كان وما زال يعد حصيلة لغوية ينظر فيها إلى سلامة التعبير قبل كل شيء، ولئن احتفظ شعر المعاصرين لإيليا بالديباجة العربية، والنمط اللغوى الدارج فى الشعر. فإن إيليا خرج من ذلك إلى نمط جديد فتح للشعر العربى باباً إلى آفاق جديدة تضعه فى مكان مقابل مكان شوقى فى فضله على بعث الحياة فى الشعر. فإذا كان شوقى هو خالق الغنائية المبدعة فى شعرنا المعاصر فإن إيليا بحق خالق الاتجاه الحديث كله.

هوامش:

١- فى القرآن الكريم أن المسيح لم يقتل ولم يصلب وإنما قتل اليهود شبيها له «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم» وهذا هو المعقول لأن من غير الممكن أن يبعث الله نبيًا ثم يجعله يقتل، وإنما يحمى الله أنبياءه من مثل هذا المصير.

ثبت الموضوعات

سيكولوچية الشعر

الباب الثانى (معالم على درب الشاعر)

الباب الثالث (فى العروض العربى)

الباب الرابع (فى النقد التطبيقى للشعر)

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٧٧٨٤
I.S.B.N. 977 - 305 - 337 - 7

ما زال المتعصّبون والمتزمّتون من أنصار الشطرين يدحرجون فى طريق الشعر الحرّ صخورهم التى يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود. مع أنها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادى، ثم ترقد هناك دون أن تؤثّر فى مجرى نهر الشعر الحرّ الجارف الذى ينطلق يروى السهول الفسيحة، وينتج أزهارًا وفاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يردّدون قولاً مضمونه أنّ الشعر الحرّ وُلد غير شرعى فلا علاقة له بالشعر العربى. وأنا قد أثبتُّ بالأدلة العروضية فى هذا الكتاب أن ذلك الرأى باطل؛ فإنّ شِعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرّة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة.

نازك الملائكة



المجلس الأعلى للثقافة